افتتاحية

كانت مسيرة عشرية التحوّل مسيرة العمل الوطني في كنف الأمان والاستقرار وترسيخ دعائم دولة الاستقلال واعلاء شأن القيم الوطنية والجمهورية والديمقراطية والاعداد لتحديات المستقبل بعقل متبصّر وارادة مخلصة وسياسة منهجية بقيادة سيادة الرئيس زين العابدين بن علي صانع التحوّل وقائد مسيرة هذه العشرية المباركة على تونس.

واذا كانت السنة الحالية 1997 قد شهدت احتفال بلادنا بالذكرى الأربعين للاستقلال في سياق الحفاظ عليه وترسيخه كفعل وطني متميز في سياسة العهد الجديد، فان تونس التحول وخلال نفس السنة قد شاركت العالم في الاحتفال بتتويج العشرية العالمية للتنمية الثقافية مما جعلها ميدانا زاخرا بمختلف الأنشطة والتظاهرات الثقافية المتنوعة بعد أن اعترفت لها منظمة اليونسكو بأحقية اعتبارها ولمدة سنة كاملة عاصمة ثقافية، تقديرا لارثها الثقافي والحضاري الممتد في الزمن لأكثر من ثلاثة آلاف سنة، واعتزازا بمكانة الثقافة في تونس العهد الجديد وما توليه الدولة لرجالات الثقافة والابداع من عناية وما تقدمه من أجل ثقافة الامتياز والتقدم والعمل.

حقا اننا لنفخر عندما نقلّب الصفحات الناصعات لهذه العشرية المتوهجة في تاريخ بلادنا والزاخرة بعطاء سخي ومشرف في مختلف المجالات، وأساسا في المجال الثقافي، الذي يهمنا في هذه الكملة، وذلك بصورة حوّلت تونس إلى قطب ثقافي متوسطي وإلى مرجع لا محيد عنه لدى المجتمعات المشابهة لنا. ولعلّ الذكاء التونسي الذي تجلّى في المسرح والسينما (لغة العصر) هو عنوان كبير لما تطرحه ثقافتنا على

يصادف صدور هذا العدد التاسع والثمانين، والسابع عشر من السلسلة الجديدة لمجلة «الحياة الثقافية» التي تصدرها وزارة الثقافة بعد أن انتظم صدورها الشهري منذ فيفري 1996 لتواكب ديناميكية وثراء حياتنا الثقافية النشطة. يصادف احتفال الشعب التونسي بمنجزات ومكتسبات عشرية التحوّل الحضاري المتواصل في مختلف ميادين الحياة الوطنية والتي تتلخص في سياسة التنمية الشاملة والمتوازنة وفي مقدمتها التنمية الثقافية باعتبار الثقافة قاطرة التنمية في مشروع العهد الجديد لتونس الحاضر والمستقبل.



نفسها من مهام وتطلعات، وهو ثمرة طيبة من ثمار هذه العشرية المباركة.

في هذا السياق علينا التذكير أيضا أنه لولا مناخ الحرية المتوفر في بلادنا، ولولا العقلية السياسية المتمدنة والمرنة والمتفتحة، ولولا تقدمية قوانيننا وتشريعاتنا، ولولا الدعم المالي والمعنوي الكبير من قبل الدولة، والذي عزّ نظيره في بلدان أخرى، لولا كل ذلك وغيره ما كان لنا أن نتحدث عن منتوج سينمائي متميز بالإقدام والعمق والحرفية والابداع تحمس له النقاد والمختصون في جميع الدول التي عرض فيها واحتشد من أجله المشاهدون في مختلف القاعات.

واذا كنا نخص السينما، من بين انتاجنا الثقافي، بالإشادة في هذه الافتتاحية، فما ذلك إلاّ لأن السينما منتوج ثقافي صعب المنال، لن تقدر عليه سوى البلدان التي أصابت حظا غير يسير من التمدن والتقدم والأريحية في التعامل مع صورتها الذاتية ومع واقعها المجتمعي ورصيدها الحضاري.

كما أن السينما لا يمكن أن توجد في ساحة ثقافية جدباء، فهي تتغذى من المسرح ومن الموسيقى ومن الفن التشكيلي ومن كل فنون القول وضروب الكتابة، ولولا انتعاشة جميع تلك القطاعات في بلادنا لما أمكن تحقيق أفلام تونسية ناجحة، وما كانت تلك الانتعاشة لتحصل لولا الدفع الموصول من قبل صانع التغيير سيادة الرئيس زين العابدين بن علي الذي أعاد الاعتبار للثقافة وربطها بالتنمية ووسّع لها في حرية التفكير والتعبير وأجزل لها العطاء والدعم بمختلف أشكاله حتى أنه طيلة عشرية كاملة لم يصادر كتاب ولم يمنع فيلم ولم تضايق مسرحية ولم تتهم لوحة تشكيلية ولم تلغ ندوة أو ملتقى (الخ...) وذلك كله بفعل هذا العهد المبارك على بلادنا والذي كان شعاره في الثقافة ساطعا : «لا لتهميش الثقافة ولا لثقافة التهميش».

واذا كانت انجازات هذه العشرية كثيرة يصعب حصرها، كذلك هو شأن الانجازات في ميدان الثقافة، خصوصا في سنة تونس عاصمة ثقافية، وما انتظام صدور «الحياة الثقافية» بصفة شهرية وبمحتوى مشرف سوى واحدة من تلك العلامات البارزة في حياتنا الثقافية في ظل العهد الجديد، ويسعدنا في هذا العدد أن ننشر ملفا بالمناسبة هو نبذة عن حركية الانتاج الثقافي التونسي.

الحياة الثقافية

محمد الأخضر عبد القادر السائحي *

بنزرت هل مسحت كروبي ؟



بسم الله الرحمان الرحيم

إهداء قصيدة : أبنزرت هل مسحت كروبي ؟

إلى ثلاثة : رجلين وامرأة

أوّلا : إلى السيّد الرئيس زين العابدين بن علي تحية تقدير وإكبار واحترام !
ثانيا : إلى الكاتب التونسي الكبير الذي لم أعرف في حياتي أكثر منه تواضعا، وسموّ أخلاق... إلى الأديب الأستاذ الطاهر قيقة، أستاذا وصديقا ورفيق درب في النضال والكتابة والحياة. رحمه الله وتقبّله بقبوله الحسن، إنّه العزيز الحكيم الوهّاب ذو الرحمة !
ثالثا : إلى سيّدة بنزرتية لا أدري اسمها ولا عنوانها الآن، ولكنّ صورتها التي عانقتني بها ذات نوفمبر من عام ستين وتسعمائة وألف لم تفارق مخيّلتي، لأنها الوحيدة التي شعرت بألمي الذي كان يمزّقني... ولكني كتمته لأنه كان عليّ واجب القيام بإلقاء خطاب الثورة في جماهير عمّال بنزرت ويومئذ، ولا حقّ لأيّ مانع ـ حتى ولو كان المرض ـ أن يحول دون كلمة للثورة الجزائرية والجماهير وقتها. لقد غمرني حنان السيّدة البنزرتية الرمز حين رأت أنّي لا آكل شيئا مما على المائدة التي أعدّتها حبّا للثورة وممثليها واكتفى بمضع ألمي الذي كان يعصرني داخليا. وكلما اشتدّ الألم ازداد تعاطفها فإليها محبتي وتقديري آملا أن تتقبّل منّي نفحات هذا القصيد عربون وفاء وهدية إخلاص للموقف الإنساني الشريف جداً جداً جدّا !

---

* شاعر جزائري نائب رئيس إتحاد الكتّاب الأفارقة



أتونس قد دعوت... ألْلحبيبِ
خيار إن أتى طلب الحبيب ؟ !

إليك سلام قلبي قبل ثغري...
لساني ناطق قبل الدّبيبِ

فهذا زينك المحبوب يُضفي
عليك من السعادة والطيوب،

هلال الغيث يا أمل العطاشى...
ويا مزن الحياة لدى اللّهيب !

فحبّك - تونس الخضراءَ - طفلٌ...
وإنّي طفلك الباقي... فذوبي

هوىً يا خير أمّ... في الحليب
رضعت العلم من نبع خصيبِ...

هوى الأحلام يمضغها شباب
تسكّع في الشوارع والدّروبِ...

هوى الأوهام ضخّمها سكارى...
فصارت عندهم مأوى الكئيبِ

هوى الليل الطويل على بلادي
تماوج في ظلام.. أو كروبِ

أتاها «السابعُ» الميمون يسعى
كما يسعى المحنّك في الخطوبِ

فأشرف صبحه نورا... يقينا...
وضاع المسك... طيبا فوق طيبِ

و(بنزرت) الطروب لها ابتهاج...
لها فرح العروس المستحيبِ !

* * *

يدي وفمي شهودي يا حبيبي...
فقلبي مفعم... هذي ذنوبي !

فباقات الحسان لها عيوني...
أحاديث الرجال لها أديبي...

تذكّرت الصّبا... سالت دموعي...
تذكّرت اللّقا... ضاعت طيوبي...

أزيّن العابدين، وأنت زيْنٌ
إذا سارت خطاك على الرحيبِ !

ورحْب الحقّ إصلاح... ودين...
ونهضة تونس الغرّاء... النجيبِ

فكم... كم... وكم سبل دعتها...
وهذا أنت كالصبح القريبِ

تفيض على البلاد سلام حبّ...
وترفع بالإخا صوت الشعوبِ

لكم سلف.. فكن خلفا على الطائر
الميمون أقبل... كالطبيب

يداوي للبلاد جراحها...
أيّها الآسي تدبّر في الجيوبِ

لك القدح المعلّى في المغاني...
لك الشارات... يا زين القلوبِ

هو العهد الجديد أضاف حُبّا...
وإشراقا... وكاسات النّسيبِ...

أقول إلى القلوب... من القلوب...
أسائل في الهوى... ثلج المشيبِ ؟

لكم قلبي... لكم قلبي... لكم... يا
ملاك اللّطف... والأدب اللبيبِ...

هي الأشواق، والعشّاق أم... أم ... هم العشّاق في حفل عجيبِ،
يغازلني... هو الحبّ العجيب ... الذي بيني وبينك يا نصيبي
يظلّ - وتونس العذراء تدري ... بأنّ العاشقين بلا عيوب،
فها أنا زائر مستنشق ما ... مضى؟ كم.... ؟ كم مضى...؟ من مجيب؟
تواصل حبّنا عبر الصحارى... ... وعبر شواطىء البحر الرحيبِ...
تواصل عاطر الحبّ الخصيب... ... فما من شاطىء إلاّ حبيبي....
تآلف بين زرقته وقلبي ... لقاء للأحبّة... للقريبِ
هو البحر امتداد في امتداد... ... كبحر العاشقين المستريبِ...
يشدّ النفس بالأمل الطّروب... ... يهزّ النفس بالخوف الرهيبِ
أحبّ من المغاني... والغواني ... نسيم البحر... أو لفح الجنوبِ
سيان لدى فؤادي منعشات ... الصّبا... أو قبلة فوق الكثيب،
هو الصدق الحبيب على الهوى، يا ... هواها في الشروق وفي الغروب،
تعاطينا سُلافا من رحيق... ... تعتّق في القلوب... مع القلوبِ...
فجاء إلى القلوب ملاك صفو ... ودفقا من حنان... من شبوب...
يهزّ ضلوعها شوق الحبيب ... فتبدي خفقة الفرح الغريبِ !

* * *

على هذي الوُجوه سمات قلبي... ... لدى مكنونكم سكنت لعوبي
هي اللّوز المقشّر... والأماني... ... هي الزيتون في العالم الخصيبِ...
هي الرّطب الجنيّ بلا نخيل... ... أنخلة حبّنا هل من عذيبِ...؟
لقد طاب الهوى... طاب الهوى... يا ... هوى... (بنزرت) هل غُفرتْ ذنوبي...؟!

طائر الجزائر - تُقّرت - بلدة عمر - في 2 صفر الخير 1418 هـ / 1997/06/07 م

أهم المحطات الثقافيّة خلال عشر سنوات (1987-1997)

إنّ السياسة الثقافية التي تتوخاها هي تلك التي جعلها التغيير سندا لتوجهاته الإصلاحيّة وعلامة مميزة للمسيرة الإنمائيّة، فهي تلك الأداة الفاعلة لدفع حركة الإصلاح والنمو وإرساء قواعد المجتمع المدني وإضفاء مناخ من التفاؤل والسعادة والإطمئنان على حياة النّاس وترسيخ مفهوم الحداثة وتعميق الإدراك بقيم العقل وتكريس التعدّدية والديمقراطيّة وحقوق الإنسان في أشمل مفاهيمها.

وانبثقت هذه الإختيارات في أرضيّة فكريّة متينة هي مضامين بيان السّابع من نوفمبر، والخطب والإجراءات الرئاسيّة والميثاق الوطني.

ومن هذا المنطلق فإنّ المشروع الثقافي في العهد الجديد محمّل بالإصلاحات ومستوعب للعديد من القطاعات التي كانت تعتبر خارج دائرة الإهتمام الثقافي في حين أنها في الأصل رافد هامّ من روافد الثقافة وعنصر من عناصر الإبداع فيها. ويدخل ذلك في إطار مواكبة تطوّرات العصر حيث اتسع محيط الثقافة وتداخل مع محيطات قطاعات أخرى.

وعلى هذا الأساس تمّ وضع خطّة عمليّة واضحة المعالم تتضمّن جملة من المحاور الأساسيّة التي تتولّد عنها محاور فرعيّة مفصّلة، وهذه المحاور الأساسيّة هي :

* الإبداع والمبدعون
* التنظيم الهيكلي والتشريعي
* التّرويج والإشعاع
* التمويل واقتصاديات الثقافة
* التكوين والتأهيل
* بعث المؤسّسات المرجعيّة
* المحافظة على الممتلكات الثقافيّة وتوظيفها

والمتأمّل في هذه المحاور يلاحظ أنّ الثقافة في مفاهيمنا هي الحضارة بما فيها من فعل وبذل وإبداع وعطاء وإضافة وارتقاء وسلوك مدني وقيم

إنسانيّة وإيمان بقدرات الفرد. فمضمون بيان السّابع من نوفمبر هو سلوك ثقافي، وثقافة هي تلك الإحاطة بالفرد كقيمة أساسيّة وعنصر فاعل في كلّ مجالات الحياة واعتباره منطلق السعي وغايته، وإدراك ثقافي، تلك الإجراءات المتخذة لفائدة حقوق الإنسان وحفظ كرامته وصيانة مكاسبه وضمان توقه إلى الحريّة.

فك أسر الفكر

وتطبيقا لهذه المفاهيم تمّ منذ تحوّل السابع من نوفمبر فكّ أسر الفكر وتوفير كافة الضمانات للمبدعين وتمكينهم من إحاطة اجتماعيّة مقنّنة وحوافز تشجيعيّة متعدّدة، فصرفت جرايات قارّة للمبدعين المحتاجين وسحبت التغطية الإجتماعية على العاملين في بعض القطاعات ويجري العمل لتعميمها على بقيّة القطاعات الثقافية، وتضاعفت قيمة الجوائز المرصودة للإنتاجات في كافة ميادين الثقافة.

حماية الإبداع

وضع قانون جديد لحماية الملكية الأدبيّة للقضاء على التجاوزات والمخالفات ومزيد ضمان حقوق المبدعين ودفع هممهم لمواصلة الإبتكار والإبداع والإجتهاد. ويتعرّض هذا القانون الجديد بصفة شاملة إلى مفهوم حقّ التأليف وضرورة تمكين صاحب المصنّف زيادة على انفراده بحق استغلال مصنفه من حقّ الترخيص للغير في استغلاله بشتى الوسائل كما ينصّ على وجوب حماية بعض أصناف الإبداع الحديثة كالبرامجيات التي أصبحت لها انعكاسات اقتصادية كبيرة ومتطوّرة مما أدّى إلى افراد باب خاص ضمن هذا النصّ القانوني يتعلّق بحقوق التأليف في مجال البرامجيات، كما اعتنى نفس النصّ بالميدان السمعي البصري متعرّضا إلى شتّى الوسائل الحديثة والمتعلقة خاصة بعمليات التسجيل الميكانيكي والمغناطيسي تفاديا لما قد يطرأ من استغلال غير شرعي من قبل الكثير من الدّخلاء والمستغلّين، وسعيا لوضع حدّ لكلّ التجاوزات والمخالفات المعرقلة لمسيرة المبدع وضمان ملكية ابداعه يأتي هذا القانون لتعزيز وسائل ردع المخالفين وتمكين المبدعين من حماية ممتلكاتهم الأدبية والفنية واستغلالها. ونقّح قانون الصحافة بما في ذلك الإبداع القانوني الذي أصبح يتمّ لدى وزارة الثقافة مع أطراف أخرى تأمينا لحريّة الفكر والذود عنه.

دعم الإنتاج وتشجيع المبدعين

لقد تمّ إحداث يوم الثقافة لتكريم المبدعين بمنح الجوائز التقديريّة والأوسمة للمتميّزين منهم بحضور رئيس الدّولة. وتطوّرت سياسة الدّعم ونظمت قنواتها، وأدخلت مرونة على صرفها بالإضافة إلى تخصيص اعتمادات إضافيّة للتوصية بنشر الكتب القيمة والمبتكرة وإنتاج الأعمال السنمائية والموسيقية والمسرحية والتشكيلية وصيانة المنشآت الثقافيّة وضبط مجموعة من الإعفاءات الجبائيّة والجمركيّة وفتح الآفاق القانونيّة أمام الإستثمار في القطاع الثقافي وإيجاد فضاءات التقاء بين كافة المنتمين لهذا القطاع وفتح الآفاق أمامهم.

القاطرة الثقافيّة

تمّ وضع خطّة لبعث مؤسّسات مرجعيّة في كافة ميادين العمل الثقافي كقصر البارون ديرلنجي الذي تحوّل إلى مركز للموسيقى العربيّة والمتوسطية، ومتحف الفنّ التشكيلي المعاصر، ومتحف الحضارة بقصر السعيد إضافة إلى التطوّر الذي شمل المركز الثقافي الدّولي

بالحمّامات والخطة التي وضعت للنهوض بالرشيديّة لتصبح مدرسة مشعّة للموسيقى التونسيّة والعربيّة عموما. وما تقرّر بخصوص بيت الحكمة التي غدت مجمعا للعلوم والآداب والفنون، لإثراء الحركة الثقافية والعلميّة بالبلاد تبعا للتطوّرات التي تشهدها بلادنا في المجالات الثقافيّة والفكريّة والعلميّة، وتتلخّص مهام هذا المجمع في إحتضان أعلام الثقافة البارزين وتمكينهم من مواصلة تطوير البحث في مختلف مجالات النشاط الفكري والعلمي، وفي إتاحة فرص الإجتماع وتبادل المعلومات بين الباحثين والعلماء والمبدعين والمنتمين إلى عدّة اختصاصات ومجالات ثقافيّة متنوّعة، إضافة إلى تنظيم ندوات ومحاضرات ذات مستوى رفيع في مجالات اهتمام المجمع وتشجيع الخلق والإبداع ونشر مؤلفات ذات طابع علمي وأدبي وفنّي، وسيساهم هذا القطب الثقافي في العناية بالتراث بحثا ونشرا وفي إثراء اللغة العربيّة والسهر على سلامة استعمالها وتجميع قدراتها وتطويرها لكي تعالج مختلف المعارف وتصبح لغة علم وحضارة، كما أننا بصدد إنجاز المركّب الثقافي الوطني بتونس العاصمة الذي سيكون علامة من علامات الارتقاء الثقافي في عهد التغيير.

ديمقراطية الثقافة

وفي إطار تجسيم البعد الديمقراطي للعمل الثقافي اتجه الإهتمام إلى تنشيط القطاع الجمعياتي وتنمية التعامل بين وزارة الثقافة وهذه الجمعيات، كما تكثفت المجهودات لتكريس لامركزيّة العمل الثقافي بتدعيم البنية الأساسيّة داخل مناطق البلاد وتوفير التجهيزات الضروريّة والوصول إلى كافة الفئات الإجتماعيّة واقتحام الفضاءات التي ظلّت لمدّة طويلة موصدة كالمدارس والمعاهد والكليات والمؤسّسات الإقتصاديّة والإجتماعيّة وتركزت العناية على المهرجانات الوطنيّة والدّوليّة باعتبارها ظاهرة إيجابيّة تميّز الحياة الثقافية التونسية، فتقرّر وضع برنامج كامل لإعادة تأهيلها وتدعيمها وإثراء مضامينها كرافد هامّ من روافد العمل الثقافي ونافذة مشرّعة على الإبداع الإنساني. وتتمثل هذه الخطة بالخصوص، في إيكال مهام تنظيم المهرجانات، داخل البلاد إلى المجالس الجهويّة والبلديات والجمعيات، بالتعاون مع المندوبيات الجهوية للثقافة، وتفويض اختيار الهيئات المديرة لها، إلى السّادة الولاة. وسنعمل على مزيد دعم المندوبيات الجهوية للثقافة بكلّ المستلزمات الضروريّة، لتطوير عملها، وتلبية احتياجات الجهات للمادّة الثقافية، كما شرعنا منذ بداية سنة 1997 في تحويل الاعتمادات المخصّصة لدعم عروض المهرجانات المحليّة والجهويّة، بصفة تدريجيّة، إلى المندوبيات.

وإن وزارة الثقافة حريصة على إنجاز برنامج كامل، لتعهّد الهيئات المشرفة على المهرجانات، بالتكوين والرسكلة، للرّفع من مؤهلاتها في مجالات البرمجة والتسيير والتصرّف الإداري والمالي والفني، بالتعاون مع الهياكل المختصّة.

وإنّ هذه الخطّة من شأنها أن تحافظ على التقاليد المهرجانية في بلادنا، وتثري مضامينها، وتعمّق مردوديتها من جهة، وتمكّن من تعويد كافة الأطراف على المشاركة الفاعلة في العمل الثقافي من جهة أخرى. فالمهرجانات هي علامة من علامات إيمان المواطن التونسي، بحاجته إلى مادّة ثقافية، تحقق له توازنه الاجتماعي والنفسي، وتثري ملكاته، وتفتح أمامه المسالك المؤدية إلى الرقي، كما أنها شواهد ممّا

تعيشه بلادنا من أمن وطمأنينة وسعادة ولقد أشاد العديد ممن زاروا بلادنا من مثقفين وإعلاميين بهذه الفرحة الثقافية الشاملة، التي تعيشها كافة المناطق في ربوعنا، وقد غدت بلادنا، بفضل هذه التظاهرات الكبرى، محطّ أنظار العالم. كما سعت وزارة الثقافة، على المستوى المركزي، إلى توفير الإطار المؤسساتي الملائم والمتوفّر على عنصر المرونة الضروري في المعاملات لتعهد المهرجانات والتظاهرات الوطنية الكبرى، لذلك تمّ توسيع مهام الوكالة الوطنيّة لإحياء واستغلال التراث لتصبح الوكالة الوطنيّة للتراث والتنمية الثقافية. وتمّ توسيع شبكة دور الثقافة والمركبات الثقافيّة الكبرى والمكتبات بجميع أصنافها وتحسين الموجود منها من حيث البنية الأساسيّة ووسائل التنشيط والرفع من مستوى الإطارات العاملة فيها.

صيانة إرثنا الحضاري

وفي مجال المحافظة على الممتلكات الثقافية وتوظيفها تحققت العديد من الإنجازات على مستوى التشريع والصيانة والهيكلة ووضعت مجلة للتراث والفنون التقليديّة اعتمادا على مبادئ ثابتة قوامها الحفاظ على المعالم والآثار ذات القيمة الفنية والتاريخية مع مراعاة حقوق وامتيازات مستغلّيها والمستفيدين منها وتشجيعهم على صيانتها وتضمن هذه المجلة حماية المواقع الثقافية والمعالم التاريخية وترتيبها وصيانة المجموعات التاريخية والتقليديّة وتنظيم أعمال الحفريات والإكتشافات الأثريّة والبريّة والبحريّة. وتأتي نصوص هذه المجلّة لإزالة كافة العوائق التي يمكن التذرع بها لعرقلة أعمال الحماية والمحافظة والصيانة والتي عجزت التشريعات السابقة عن تلافيها لعديد النقائص والثغرات التي تشكو منها. وتتفرّد هذه المجلّة بالتنصيص لأوّل مرّة على حماية المواقع الثقافيّة التي يعنى بها «المواقع الشاهدة على أعمال الإنسان أو الأعمال المشتركة بين الإنسان والطبيعة»، كالواحات الصحراوية والجبلية وما تحتويه من منشآت سقويّة والمناطق الجبلية والوديان التي رسمت مناظرها يد الإنسان والتي تستحق الحماية والرّعاية تماما مثل المدن التّاريخيّة والقرى والأحياء التقليديّة والمواقع الأثريّة، فجاء هذا القانون ليضبط شروط التدخل فيها بصفتها مناطق محمية.

واتجه الإهتمام بصورة مكثفة إلى ردّ الإعتبار لمكاسبنا الحضاريّة وإعادة تنظيم المعهد الوطني للتّراث الذي أصبح مؤسسة علميّة مختصّة في التراث لجميع قطاعاته، وتهيئة العديد من المنتزهات الأثريّة لتعميق الترابط بين الإنسان وتاريخه وبينه وبين محيطه، ويعتبر منتزه قرطاج سيدي بوسعيد وهو أحد أربع منتزهات أثريّة بصدد الإنجاز، الأوّل من نوعه في إفريقيا والعالم العربي، وبعث مشروع الخارطة الأثريّة الوطنيّة لتيسير عمليّة الصيانة والمحافظة على المكاسب التراثيّة.

تيسير مسالك صناعة الثقافة

ويتواصل الجهد بكلّ ثبات لتحقيق الأهداف المرسومة خاصة في مجالات الهيكلة والتشريع وتشجيع الصناعات الثقافيّة حيث صدرت قوانين عديدة لتنظيم قطاع الفيديو والاعفاء من الاداء على القيمة المضافة بالنسبة للمواد المستعملة في السينما وقرار لوزير المالية والثقافة يتعلّق بضبط قائمة الهيئات والمنظمات والمؤسسات والبرامج المرشحة للإنتفاع بالهبات والإعانات القابلة للطرح من قاعدة الضريبة على دخل الأشخاص الطبيعيين والضريبة على الشركات، والمجلّة الموحدة للاستثمار وأوامر وقوانين لتشجيع المؤسسات



الإقتصاديّة على الإستثمار في ميدان ترميم وصيانة المعالم الأثريّة وتحرير توريد الكتاب وإعفاء الورق الثقافي من الأداءات القمرقيّة وإقرار تعويضات على القيمة المضافة وإعفاء جميع الآلات الموسيقيّة من الضرائب القمرقيّة بالإضافة إلى الإعداد لضبط مجموعة إضافيّة من الإعفاءات القمرقيّة والجبائيّة وسنّ تشريعات جديدة لتحديد مواصفات المهن الثقافيّة وبعث معاهد خاصّة بالتكوين في الميدان الثقافي.

وتسعى سياستنا الثقافيّة إلى توفير الحصانة الضروريّة للإنسان التونسي ضدّ كلّ ما من شأنه أن يمسّ من قيمه ومكاسبه أو يحدّ من تطلّعه ومجاراته لنسق التطوّر الحضاري، فهي أداته الفاعلة لاقتحام معترك الحياة وفرض الحضور بالنقد البنّاء والحوار المجدي وتجاوز الحواجز وتحقيق المصالحة مع قيم العصر وتعميق الوعي بسيادة المبادئ العقلانيّة وسلطان الفكر وترويج المعارف ورفع التحدّيات.

الإشعاع

إنّ اختيار تونس من قبل منظمة اليونسكو عاصمة ثقافية كامل سنة 1997، يعدّ تتويجا للنجاحات التي حققتها بلادنا في مختلف المجالات، وتجذّرها وتفتّحها. ويمثل هذا الاختيار اعترافا أمميًا بمنزلة بلادنا وإبرازا لخصوصية التجربة التونسيّة وأبعادها الإنسانية. وتكوّنت للغرض، وبإذن من سيادة رئيس الجمهورية، لجنة وطنيّة جمعت ممثلي الوزارات وولايات تونس الكبرى وبلدياتها وعقدت سلسلة من الاجتماعات أفضت إلى انتقاء حوالي 60 مشروعا.

وتنفيذا لتعليمات سيادة الرئيس خلال المجلس الوزاري المضيق ليوم 11 أكتوبر 1996، تمّ تشريك كافة ولايات الجمهورية في هذه التظاهرات، وجدولة الأنشطة وفق نسق تدفّق الزوار والسياح الوافدين على بلادنا، مع مراعاة الأحداث والمناسبات الوطنيّة والعالمية والأنشطة الدّولية.

وشهدت هذه المناسبة جملة من الإحداثات نذكر منها بالخصوص فتح المكتبة النموذجية بأريانة، وتهيئة المتحف الأثري بقرطاج، وتعصير تجهيزاته وبعث مجموعة من المتاحف العصرية داخل الجمهورية، وفتح مكتبات جهوية جديدة، وإنارة أبرز معالم مدينة تونس وخاصة مداخلها القديمة ومعالمها الدينيّة. ولضمان أوفر حظوظ النجاح والإشعاع لهذه التظاهرات، تكوّنت لجنة دوليّة للمساندة تتركّب من شخصيات ثقافية وسياسية متميّزة ومعروفة بتقديرها وصداقتها لبلادنا، كما بعثت لجنة إعلامية لضبط خطّة متكاملة في مجال الإتصال.

احتوى البرنامج العام لتونس عاصمة ثقافيّة على أنشطة تشرف عليها وزارة الثقافة بصفة مباشرة، وأنشطة أخرى ترجع بالنظر إلى وزارات ومنظمات وجمعيات وهياكل أخرى. ولقد ساهمت هذه التظاهرة في مزيد إنعاش الحركة الثقافية، ودفع العمل الابداعي، وإدخال الثقافة في شموليتها في صميم المسيرة التنموية، وتنشيط الحركة الاعلامية بالاضافة إلى تجسيم المردودية الثقافية وغرس تقاليد جديدة للإستهلاك الثقافي، وتدعيم البنية الأساسية، ومزيد التعريف بإنجازات بلادنا.

أهم الإنجازات الثقافية 1987-1997

* اتخاذ الإجراءات الكفيلة بضمان الحريّة للمبدعين في مختلف مجالات الإنتاج الثقافي في نطاق احترام القيم الأساسيّة للمجتمع.
* إعادة هيكلة وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية الوطنية والمهرجانات.
* السعي إلى توفير مزيد الضمانات لحماية حقوق المبدعين وحماية الملكيّة الأدبية في كافة القطاعات الثقافية ومراجعة النصوص لتحقيق هذا الغرض.
* صدور قانون الملكية الأدبية والفنية وبعث المؤسسة الوطنية التي تسهر على تنفيذه.
* تعميم التغطية الاجتماعية على العاملين في القطاعات الثقافية.
* اتخاذ الإجراءات المناسبة لتمكين الإنتاج الثقافي التونسي من اقتحام الأسواق الخارجيّة وتشجيع المبادرات في هذا السياق.
* إلغاء الأداء الموظف على توزيع الأفلام السينمائيّة الذي كان يساهم في تمويل صندوق التنمية الثقافيّة مع تحمّل ميزانية الدّولة لهذا الفارق.
* سن التشريعات المنظمة للقطاع الموسيقي في مختلف المجالات ومراجعة القوانين الموجودة وتطويرها وتشجيع الاستثمارات الخاصة في القطاع المذكور.
* تشجيع نشر الإنتاج الموسيقي عن طريق مختلف الوسائل وإعادة تنظيم التعليم الموسيقي.
* تنظيم قطاع الفيديو من حيث التوريد والتوزيع والإستنساخ والمراقبة.
* تخصيص يوما للثقافة سنويّا يقع فيه تقييم السياسة الثقافية التي رسمت ملامحها بعد تغيير السابع من نوفمبر كما يتمّ فيه إسناد جوائز الدّولة

للمثقفين والمبدعين في مختلف مجالات الإبداع الثقافي.

* بعث برنامج مشترك بين وزارة الثقافة وباقي الوزارات لدعم الإنتاج الثقافي وتطويره.
* اتخاذ الإجراءات المناسبة لتجسيم اللامركزية الثقافية في مستوى الإشراف والقرار ضمانا لحوار أوسع وإسهام أنجع لكافة الطاقات الفكريّة الجهويّة والمحلّيّة من ذلك إصدار النصوص القانونية المتعلقة بالتنظيم الإداري والمالي للمندوبيات الجهوية للثقافة وطرق تسييرها.
* تحقيق شمول دور الثقافة والشباب لنشاط الثقافة والشباب مع تخصيص بعضها لنشاطات ثقافية متميّزة.
* ترشيد اللّجان الثقافية الجهوية والمحليّة وإعطاؤها الصبغة القانونيّة وجعلها أشدّ ارتباطا بالمجموعات المحليّة وأكثر تفتحا على محيطها وتفاعلا مع المؤسسات الثقافية الجهويّة والمحليّة.
* تأسيس خزينة وطنية للأفلام وربطها بدور الثقافة والشباب ونوادي السينما.
* دعم العناية بالتراث الأثري والمعالم التاريخيّة وتوظيفها ضمن الدّورة الإقتصاديّة للتعريف بها وجعلها توفر مداخيل تساعد على صيانة هذه المعالم وإحيائها.
* توظيف المعالم الأثريّة في خدمة الوعي التاريخي وترسيخ الانتماء الوطني العربي والإسلامي والمتوسطي والإفريقي في ناشئتنا.
* بعث وحدة للنهوض بمصادر الذاكرة والهوية الوطنية بوزارة الثقافة.
* تشجيع الإستثمارات الخاصة في الميدان الثقافي لتطوير الصناعات الثقافيّة ودعمها بحيث تصبح صناعات قادرة على الإعتماد على نفسها والإضطلاع بدورها في إثراء الإنتاج الثقافي وتنمية الاقتصاد الوطني وتوفير المزيد من مواطن الشغل واستغلال الإمكانيات والحوافز التي تتيحها المجلة الموحدة للاستثمار.
* تشجيع المبادرات الخاصّة لبعث فضاءات ثقافيّة جديدة وتطوير الفضاءات الموجودة وذلك بتمكين الباعثين الثقافيين من امتيازات خاصّة ماليّة وجبائيّة.
* تحديد نوعيّة المهرجانات بتقييمها وضبط خصوصيات كلّ منها وطرق تسييرها وأهدافها وإعطاء بعضها أبعادا دوليّة حقيقية وتمتين صلتها بالحياة

الإقتصاديّة والثقافية بالجهة وتشجيع المبادرات الخاصّة في هذا الغرض.

* تشجيع المشاركات في مختلف المعارض والتظاهرات الدّوليّة بالتعاون مع الجهات المعنيّة سعيا إلى مزيد التعريف بالحضارة والتراث والإنتاج الثقافي والعلمي في مختلف الجهات.
* دعم التربية الفنية في المدرسة وإقرار بعض الاختصاصات الفنيّة (الموسيقى والرسم) ضمن المواد الإختيارية في شهادة الباكالوريا.
* تشجيع الثقافة العلمية.
* العناية بالتونسيين في الخارج وتأطيرهم ثقافيا.
* توظيف كلّ الفضاءات والبناءات التي يمكن استعمالها لنشاط ثقافي.
* تشجيع النوادي الثقافية بتزويدها بأدوات النشاط حسب نوعيتها وخصوصية موقعها.
* تزويد مدارس الريف بكتب المطالعة لتكوين نوايات مكتبات يتعهدها المطالعون والتلاميذ.
* الزيادة في عدد الحافلات المكتبية وتكثيف زياراتها إلى المناطق الريفية.
* إنجاز المكتبة النموذجيّة بأريانة وتجهيزها.
* إنشاء متحف الفنون التشكيليّة التونسيّة.
* تطوّر المجموعة المتحفيّة الوطنيّة.
* نموّ عدد أروقة العرض الخاصة.
* صيانة وتوظيف سلسلة القصور بالجنوب التونسي.
* إعداد قانون لتشجيع الخواص على صيانة المباني التاريخيّة المرتبة.
* إعداد منتزهات أثريّة بقرطاج ودقّة وسبيطلة.
* بعث مخبر وطني لصيانة وترميم المخطوطات.
* تطوير الأركسترا السنفونية التونسيّة.
* تحويل المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدّراسات (بيت الحكمة) إلى مجمع للعلوم والآداب والفنون وتشريكه في إجراءات تعريب الإدارة.
* تقديم مساعدات مالية شهريّة لعدد من الفنانين ورجال الثقافة ولعائلاتهم بما يتماشى ومنزلة المثقف وبحفظ كرامته ويقيه من مظاهر الإحتياج والخصاصة.

* الترفيع في قيمة الجوائز الثقافية التشجيعيّة وجائزة 7 نوفمبر للإبداع.
* إحداث دار الكاتب وبيت الشعر، ودار المسرحي ودار الفنّان التشكيلي.
* إنجاز القسط الأوّل من المكتبة الوطنيّة الجديدة وتوظيفه لاحتضان قسم الدّوريات.
* تحويل دار البارون ديرلنجي بسيدي بوسعيد إلى مركز للموسيقى العربيّة والمتوسطية (النجمة الزهراء).
* تنظيم دورات منظمة «شهر التراث» التي تغطي بتظاهراتها كامل تراب الجمهورية.
* بعث مركز وطني للرّقص.
* بعث مركز وطني للخزف الفنّي.
* إصدار مجلة حماية التراث الأثري والتاريخي والفنون التقليديّة.
* إقرار جملة من الإعفاءات لفائدة الإنتاجات الثقافيّة.
* إعادة هيكلة المعهد الوطني للآثار والفنون الذي أصبح معهدا وطنيّا للتراث.
* إعادة الإعتبار لفرقة الرشيدية وتطوير وسائل عملها.
* العناية بالتكوين في القطاع الثقافي حتى يواكب التطورات العالمية ويضمن الإشعاع اللازم لبلادنا ويعرف بإمكانيات منتوجاتنا.
* ترويج الإنتاج الثقافي الوطني بالخارج ودعم برامج التعاون الثقافي في تونس ومع بقية البلدان الشقيقة والصديقة.
* بعث قاعة «الفنّ الرابع» لتمكين المسرح الوطني من فضاء إضافي.
* جعل المركز الثقافي الدّولي بالحمامات فضاء للحوار الثقافي العالمي.
* بعث ثلاثة مراكز للفنون الدّراميّة والركحية بكل من ڤفصة والكاف وصفاقس.
* بعث مجموعة من المتاحف الأثريّة داخل البلاد.
* إنجاز مشروع الخارطة الأثريّة.

الملتقى الأول للشعراء العرب

تونس من 22 إلى 25 سبتمبر 1997

لطفي الحيدوري

نظمت وزارة الثقافة الملتقى الأول للشعراء العرب. وقد وزعت أشغاله على مدى أربعة أيام بين المسرح البلدي محتضنا لأمسية الافتتاح وقاعة باردو بنزل الهناء الدولي إطارا للجلسات النقدية ودار الثقافة ابن رشيق فضاء لسماع الشعر. وقد حاول المشرفون على تنظيم الملتقى جمع أبرز الشعراء من كل الأقطار العربية ونخبة من ممثلي أجيال الشعر التونسي.
وبالنظر إلى المسائل النظرية المقترحة تمت دعوة المختصين لذلك فكانت أربع جلسات :

ـ الشعر العربي الحديث ومسألة الايقاع.
ـ الشعر وتحرير الكائن، قراءة في المتخيّل.
ـ الشعر العربي الحديث ومشكلة التلقّي.
فالجامع في هذه الإشكاليات هو النظر في ماهية الشعر العربي وحضوره وذلك ما يطرح في كل حين قضيّة أفق هذا الشعر.

1 . النظر في الشعر وحضوره

تناول كمال قحة (تونس) في محاضرته «الإبداع كمشروع ثقافي مفتوح»، العوامل المؤسّسة للتجربة الشعرية. فالشعر عنده كالفنّ، تأسيس لحرمة المتكلّم ولنبل الحياة في تنوّع مظاهرها وتعدد أجناسها. أمّا الإبداع خلقا وتلقّيا فهو تأسيس مستمرّ للحظة التأسيس هذه التي ترسّخ على مدى الأجيال المتعاقبة نخوة الإنتماء وتخرج بالمتكلّم المبدع من العزلة إلى رحاب التواصل، إلى الكون.
ولا تكتمل لحظة التأسيس إلاّ عندما تتجانس في التجربة الشعرية العوامل التي تكوّنها بالقوّة :
ـ اللّغة : وهي خط التقاطع بين الجسد كمجال تعتمل فيه الغريزة والرغبة الازليّتان واللغز المتمثل في ما وراء الجسد.
ـ الرغبة : لا يستقيم الحوار إذا لم تتوفّر الرغبة كحافز للخروج من تقوقع الوجود إلى جدلية التصادم والحوار.
ـ القدرة : وهي تحمّل الجسد الرّاغب مسؤولية محاورة الآخرين والكون كامتداد طبعي للرغبة يسمو بها إلى مرتبة الفعل والإبداع.

- الظرف : وهو الذي يعطي معنى للعامل السابق. فالرغبة التي تحفّز على الحوار تتنزل في ظرف وتحتك به أي تقرأه وتتحاور معه. فإمّا أن تفكّ رموزه وتروّض نفسها حتى تتمكن من معايشة تقلبات الظرف وتعقيداته فتكون قادرة واعية بقدرتها منتشية. وإمّا أن تعجز فيلجمها الظرف أو التاريخ ويرجعها إلى ما قبل الحوار أي إلى «جدلية الهلس والتبرير».

إنّ هذا النظام السابق لعملية الإبداع يكوّن حسب المحاضر المتخيّلَ أو المخيالَ الذي يؤسّسه المبدع عند تأصيل حرمة الحياة وجمالها كلّما تشخّصت رغبته فعلا قادرا متعدّيًا إلى الآخر والى الكون.

وإنّ قراءة مفهوم المتخيّل في الثقافة العربية تبيّن أنّه يكاد يكون مغيّبا. ورغم أهميّة لحظة الخروج الرومنسي فإنّ مفهوم الخيال الشعري لم يتبلور بعد بما فيه الكفاية ليصبح أداة نظرية فعّالة في الثقافة العربية. وظلّ الإبداع العربي بشكل من الأشكال مهمّشا هذا الجانب ولذلك لا يزال مشدودا إلى قديمه الرومنسي. وهنا تكمن أغلب مآزق لحظتنا هذه شعريا.

أمّا «علوي الهاشمي» (البحرين) فقد درس تحوّلات فلسفة الإيقاع لينتهي إلى التساؤل إن كان الإيقاع يصلح لأن يكون مدخلا لقراءة الشعر والتواصل معه.

فالذي غلب عند الدارسين أنّ التحوّل الشعري كان نتيجة مخاض إيقاعي فحسب. ذلك أنّهم لاحظوا «حبّات العقد» التفعيلية تنفرط من سلكها النظمي وتتناثر حرّة طليقة في السطور منضّدة بياض الصفحة على نحو تشكيلي جديد لم تألفه عين العربي من قبل وهي عين كان يستقدمها في تلقّي الشعر الذي كان ربيب محارة الأذن لديه. لذلك قيل إنّ أوّل ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقتها عيناه (عبد العزيز المقالح) وعلى الرغم من ذلك ظل للأذن نصيبها الوافر في القصيدة الجديدة نظرا لانبناء إيقاعها الوزني على نظام التفعيلة إلاّ أنّه نظام آخر مختلف عن نظام البيت. وهو اختلاف يجعل التفعيلة مرتبطة بحركة الذات الشاعرة وقرارها الداخلي الخاصّ في قصيدة التفعيلة، الأمر الذي يولّد صورة بصرية يصعب توقّعها أو رصدها مسبقا من الناحية التشكيلية كما يصعب إعادة إنتاجها على نحو مطابق أو مقارب بين قصيدة تفعيلية وأخرى.

ومن ناحية أخرى ارتبط إيقاع القصيدة الجديدة بمكوّناتها الداخلية ابتداءً من حركة الذات الشاعرة ورؤاها البعيدة وانتهاءً بمكوّنات اللّغة في تراكبها ومساحاتها التخييلية ومن رموز وشفرات الأمر الذي يولّد شيئا جديدا على مستوى التكوين والإيقاع الداخلي ممّا يصعب على الأذن التقاطه لما يحتاج من رهافة في الحسّ والاصغاء لا يمكن التقاطهما إلاّ بأذن مدرّبة تتضافر معها سائر الحواسّ.

ويرى «علوي الهاشمي» إنّ هذا المآل هو الذي جعل العلاقة التواصلية التي أنتجتها قصيدة التراث العربي غير قادرة على تلبية استجابات الجمهور المتلقي في عملية تواصله مع القصيدة الجديدة ذات الخصائص الإيقاعية واللّغوية والمضمونية المتشابكة.

فالقصيدة العربية البيتية قد استطاعت على المدى الطويل الذي قطعته والتراكم الفنّي الذي حققته أن تخلق لنفسها قواعد استقبالية أو حالة تواصلية راسخة في الذاكرة الشعرية العامّة والخاصّة إلى الحدّ الذي جعل إنشاء الشعر أو الإستماع إليه يمثلان حالة متطابقة تقريبا أو بينهما جدل لا ينقطع. وقد كان من قوّة تأثير المستمع في القصيدة أن تأسس على طريقة استقبالية عدد من القواعد النقدية والقوانين البلاغية التي كانت تضمن نجاح القصيدة، من ذلك عنصر التوقّع الذي بموجبه يستطيع المستمع أن يكمل البيت قبل سماعه كاملا أو توقع قافية بيت.

وقد حاولت قصيدة التفعيلة تأسيس قواعد استقبالية جديدة منبنية على المضمون الفكري الثوري أساسا وعلى بعض القوانين الجمالية الجديدة المتّصلة بالشعرية وبناءها ضمن قانون المفارقة حين تتحقّق

الدهشة وتحدث المفاجأة. وهما عنصران منبنيان على عكس قانون التوقع القديم.

وجاء النص الشعري الجديد المتمثّل في قصيدة النثر ليؤسّس ذائقة شعرية تبتعد عن قاعدة المضمون العامّة وتغوص في بحر الخصوصية الشديدة والكثافة المركّزة والإيجاز التعبيري والمجانية أو الاعتباطية الذاتية. وقد كان من شأن ذلك تأسيس استقباليات فردية أو تواصلية ذاتية تقوم على العلاقة الشخصية مع النصّ. ويبدو أن تلك العلاقة بحاجة إلى ابتكار طرف توصيل جديد مختلف عن الإحتفالية العامة التي عرفت بها القصيدة البيتية، والاستقبالية الموقّعة ذات البعد الشفاف الذي عرفت به قصيدة التفعيلة.

وينهي «علوي الهاشمي» محاضرته بالتّساؤل إن كان النصّ الشعري الجديد يستطيع أن يخرج من مأزقه على المستويين الفنّي والتواصلي لتنبثق من ذلك التراكم الكمّي صورة النموذج الكيفي المفارق؟

وقدم «خميس الورتاني» (تونس) دراسة حول الايقاع في قصيدة النثر، إنطلاقا من مفهوم الإيقاع بأنه «انطباع بوجود انتظام يخضع له الخطاب يحصل في ذهن المتقبل ولكنّه قابل للمقايسة يمكن أن يشمل البعد الفضائي المرئي شموله البعد الزمني المسموع». ويذهب إلى أنّ للإيقاع في قصيدة النثر مستويين متضافرين.

أ) الإيقاع الزمني المسموع: وفيه إيقاعان

* إيقاع ناجم عن التجاوبات الصوتية ويشمل كلّ مظاهر التناغم الناجم عن توظيف للأصوات مخصوص باختلاف مستوياتها: الصوت المفرد والكلمة والتركيب.

ـ الصوت المفرد: بإخراج الملفوظ على نحو من التشاكل والتناغم كترديد صوت بعينه أو مجموعة أصوات محدّدة ثم توظيف سمة صوتية على نحو متميّز كالجهر والهمس.

ـ الكلمة: لا يوجد فيها أمر لافت.

ـ التركيب: وهو أهمّ مأتى للإيقاع تكاد لا تخلو قصيدة نثرية منه ومأتاه إدارك الشاعر ضعف الإيقاع القائم على أوزان وتفعيلات فيكون التعاود التركيبي مولّداً للإيقاع يمكن أن يسدّ الفراغ الناجم عن غياب الوزن. وفي حضوره يخلق نوعا من الانتظام الوزني الذي يفعل مباشرة في المتلقي فيسهل إدراكه.

فالإيقاعية في قصيدة النثر تخلق حوارين مع الإيقاعية القديمة تتحلل تماما من المركزي فيها وهو الوزن ومتعلقاته وتجعل الهامشي فيها مأتى مهمّا.

* إيقاع ناجم عن نوعية المقاطع الموظّفة: اعتمادا على «المسعدي» يمكن أن ندرك الإيقاع انطلاقا من أهم المقاطع المستخدمة. فإذا غلبت في الخطاب المقاطع المنغلقة على المنفتحة فإنّ الإيقاع يكون صلبا شديداً. وإذا غلبت المقاطع المنفتحة يكون الإيقاع غنائيا.

ويمكن أن نجد تعالقا بين طبيعة هذا الايقاع والمعاني الشعرية التي يعبّر عنها النصّ.

ب) الوعي المرئي: وله أربع وظائف:

ـ سعي النصّ لبناء صور فضائية متعاودة ولافتة أو على أشكال قولية.

ـ التبئير الصوتي والدلالي: فالشاعر يتوقف في مواطن من السطر ليجعل موقعية أو مشهدية تناظر مشهدية المقطع في الشعرية القديمة.

ـ خلق تجاوبات فضائية.

ـ وسم إيقاع النصّ بالقطع والإجتهاد.

ويخلص «خميس الورتاني» إلى القول إنّ السواد الأعظم من نصوص قصيدة النثر خلو تماما من أيّ إيقاع. بل ثمّة نماذج لكبار شعراء هذا النموذج لا إيقاع فيها مطلقا بل إنّ ارتسامها الخطّي يؤكّد نثريتها. ربّما لأنّها ليست شعرا أو إنّ مأتى الشعر هو الصورة أو التركيب.

وتناول «محمد العمري» (المغرب) مكوّنات الإيقاع

في معالجة تاريخية أي بالنظر إلى الأثر التاريخي المنجز لا المتوقّع. وعليه، فإن الايقاع في القصيدة العربية ذو أربعة أركان :

* البنية المجرّدة التي تمثلها الأوزان العروضية وهي سابقة على التحقق اللّغوي وذات مستويين : مسطّح وتعبيري.

فالمسطّح سابق على الأجراس وألوانها تستوي فيه صيغة (شاعر) وصيغة (متقن) فلا فرق عروضيا بين مدّ (الشّين) وسكون (التاء) ولذلك عُبّر عنها عروضيا بصيغة واحدة (فاعل).

وهذا المستوى أميل إلى الانتظام والسكون وهو مصدر الرتابة. أمّا المستوى التعبيري فتمثله الانساق التي تكوّنها الحركات والسكنات أي التفاعيل. وعلى أساس هذه الانساق لا على أساس الكمّ المقطعي تمّ التمييز بين البحور : فكلّ واحد يحسّ بشكل وكلّ بحر يعبّر عن إيقاع يميّزه.

وقد بذلت جهود كبيرة قديما وحديثا لاكتشاف الجوانب التعبيرية لهذا المستوى خاصّة بالنظر إلى الأغراض والمعاني الشعرية وهو مسعى غير سليم لأنّه بحث عن المعنى قبل الخوض في اللّغة. ولذلك لاحظ الدارسون انتقال هذا المستوى بين الحضارات دون حاجة إلى المعنى.

* البنية المجسّدة بالصّوائت والصوامت، وهي تخالف النسق التجريدي من حيث هي حرّة وشبه حرّة. وهي قد فقدت حيويتها إذ تصبح نظاما بديلا أي سجعا أو موشحات.

وبالتفاعل بين المستويين المجرّد والمجسّد تبدأ عملية إنتاج المعنى.

ويتساءل محمّد العمري هل إنّ سؤال التحديث مع الشّعر الجديد مطروح في مستوى الانساق القديمة أم في مستوى المبدأ الإيقاعي نفسه ؟

ويرى أنّ قصيدة التفعيلة تطرح السؤال في مستوى التخلّص من الانساق القديمة. في حين تحاول قصيدة النثر نسف المبدأ الإيقاعي نفسه.

ولكنّها تكون قد خلقت مطعنا مهمّا. فهل يستطيع المستوى الحرّ وشبه الحرّ من الموازنات أن يكون بديلا للمستوى المنتظم دون أن يقع المنجز في إسار النثر وهل القصيدة النثرية تدرك أنساق النثر وتقنيات السجع حتّى لا تخرج من القصيد وتقع في السجع ؟

* المستوى التأويلي :

كان الأداء مهمّا في القراءات القرآنية لأنّه يتحكّم في تأويل الدلالات وصار أشدّ أهميّة في الشعر الحرّ لأنّه يدخل في تأويل التداخل بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي وتوزيع الفضاء لتوليد مستويات متعدّدة من الدلالات. فالراوي اليوم هو الشاشة والورق الذي يسمح بتشكيلات جديدة غير متوقعة.

* المستوى الدلالي والتركيبي النحوي

وينتهي «محمد العمري» إلى القول إنّنا في دورة حضارية ابتدأت منذ أن قلنا إنّ القصيدة العربية اكتملت منذ «امرئ القيس». فنحن لم نخرج من القول «إنّ مقصّد القصيد...» فالتموّجات الداخلية لتاريخ الشعر العربي أي الانتقال من العمود إلى الموشح إلى قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، لم تولّد كلّيات نظريّة. وهنا تكمن أزمة تردّي القصيدة العربية الحديثة.

2. أفق الشعر العربي الحديث

يمكن اعتبار المحاضرين قد طرقوا هذه المسألة من زاوية بحثهم في المشكلات. فقد طرح «سعيد السريحي» (السعودية) أزمة الخطاب الثقافي العام الذي أنتج ظاهرة الشعر الحديث. واهتمّ «حسين الواد» (تونس) وبعض المناقشين بمشكلة التلقّي. أمّا عبد اللّه الغذامي (السعودية) فقدّم محاضرة عالج فيها قضية النجومية وما ينجرّ عنها من عمى ثقافي.

أ) المشكلة المفهومية

يرى « سعيد السريحي » أنّ مصطلح الشعر الحرّ معبّر عن مقاصد مستخدمين في وصف ما يرمون إليه كاشفا رؤيتهم لما خاضوه من تجربة. فالصّلة وثيقة بينه وبين الرّوح العامّة التي كانت تسيطر على منتصف هذا القرن وما كانت تلهج به من دعوات التحرّر. بحيث كانت الحرّية هي الكلمة السحرية المتواترة عند السّاسة والمثقفين والمصلحين فانتهت هذه الكلمة إلى أن تكون غامضة توحّد خلفها الداعون إليها وكذلك تفجّر الصراع والاختلاف حولها.

وأشار الباحث إلى أنّه لا ينظر إلى المصطلح من حيث إحالته على التجربة الشعرية التي استخدم في وصفها بل ينظر إليه باعتباره إحالة على الخطاب الذي كان مهيمنا على تلك الفترة.

فمفهوم التحرّر لم يكن يعني إطلاق قدرات الإنسان بقدر ما كان يعني تخليصه من جهة أو طرف ضغط. فالتحرّر يعني إحلال فئة محلّ فئة أو طبقة محلّ طبقة. ولم يكن متّجها نحو الذات بل كان انفعالا متّجها نحو الآخر. ولكي يتحقّق هذا الآخر كان يجب أن يجد فيه جهة يحمّلها المسؤولية ويسقطها ويتخلص منها...

ولمّا كان الشرط التاريخي يطرح الاستعمار نموذجا مثاليا يجب التحرّر منه، فإنّ ذلك دفع كلّ فئة إلى أن تبحث عن مستعمر للخلاص منه. وعندها تمّ النظر إلى التراث باعتباره مؤسّسة استعمارية ينبغي كشف ممارساتها وإعلان الاستقلال عنها. وبذلك تمّ نسج شبكات تربط بين التراث والسلطة التي كانت تحيط بها شبهة الاستعمار.

ثمّ صارت أشكال التراث امتداداً لأشكال السلطة التقليدية، وبلاغة التراث ينظر إليها على أنها صدى لهيبة السلطة التقليدية، أمّا جمالياته فهي مرآة لحياة البذخ التي أحاطت بها نفسها، وما رؤيته إلاّ رؤية ثابتة مستقرّة. ومن هنا جاء معجم الثورة والتمرّد والتجاوز في لغة يختلط فيها الثقافي بالسياسي.

فالثورة لم تكن داخل الشعر بل خارجه وامتدّت إليه. فلم تكن ثمّة فلسفة بإمكانها أن تشكل البعد النظري لهذه الثورة باعتبارها ثورة الشعر ولذلك ارتبطت ارتباطا وثيقا بالإيديولوجيا تكرّس للشعر مفهوما باعتباره معبّرا عن هموم الشعب ومحرّكا لحسّ الجماهير دون العناية بما يجعل من ذلك الشعر شعرا، ودون حمايته من أن يسقط مرّة أخرى في مصيدة الخطابة بعد أن زحزحته الرومنسية عنها وصار للشعراء نقّاد يزيّنون كلّ ما يأتون به فأصبحوا سلطة كفيلة بأن تجعل كلّ من يعنّ له أن يبدي ملاحظاته عن منجزهم الشعري في قائمة التقليديين العاجزين عن امتلاك الأدوات النقدية التي تمكّنهم من فكّ مغاليق الشعر واكتشاف القوانين المحرّكة للنصّ.

واكتشف النقاد في مقولة التوظيف ما يمكن أن يعقد هدنة طويلة المدى بينهم وبين الشعراء. فللجمل المهلهلة وظيفة وللتقريرية والمباشرة وظيفة وللصور المتراكمة المكرّرة وظيفة ولاضطراب الوزن وظيفة...

وينهي الباحث بقوله إنّ الشعرية المعاصرة هي خلاصة لمحاولات رائدة لم يعطها النقد حقّها من المراجعة فتكرّست بإنجازاتها وهفواتها باعتبارها نماذج لشعراء روّاد تتناسل تجاربهم بما لها وما عليها.

كما إنّ الاضطراب الحاصل في مستوى الشعرية من شأنه أن يغري كذلك بمسألة النّقد عمّا إذا كان قد قام بواجبه تجاه هذه التجارب وكشَفَ عمّا هو شعري وما هو غير شعري.

ب) أزمة التّلقي

لمّا قام «محمود درويش» إلى المصدح في المسرح البلدي تجاوب التصفيق ترحيبا وإكبارا، هذا فضلا عن التجاوب الحاصل أثناء الإلقاء وبعده.

وهؤلاء الحاضرون الذين تفاعلوا مع أحد أبرز روّاد الحداثة في الشعر العربي كان لقاؤهم بجمال الصليعي

بدار الثقافة ابن رشيق مماثلا.
والمفارقة أنّ هذا الأخير يلقي شعرا عموديا بلغة النصّ القديم، فتباعد الشاعران وأجمع عليهما الجمهور.
ونحن لا يمكن أن نغفل القيمة المتميزة لنصوصهما والدّافعة إلى الحماس لهما. ولكن ربّما يحجب ذلك بعدا آخر خطيرا. فلقد كان «الصليعي» المعبّر عن النص القديم الذي هو مطعن عند الجميع. وكان «درويش» رمزا حداثيا ونضاليا. فتردّد السامعون بين الذاكرة والمثال بل يمكن أن نذهب أكثر من ذلك فنقول إنّ الإلقاء عندهما كان يتّجه إلى السامع باعتباره أذنا تطلب نصّها أو تحكيه.
تلك هي أزمة النصوص العربية المعاصرة، يعود المتلقّي العربي إلى قصيدة عربية قديمة يقرؤها أو يحفظها. وينتابه الضّجر عند قراءة الأسطر الأولى من نصّ حديث. ولا يزال حضور شاعر يكتب العمودي في الملتقيات الشعرية يضعف صدى الحداثيين.
وتتّضح صورة المتلقّي العربي أكثر حين يتفاعل في المقامات الخطابية (الإلقاء) مع النصوص الحداثية التي لا يقرؤها تفاعلا تبرّره أنواع أدبية قديمة كالنصوص الشعرية التي تنشد في الأسواق والمقامة والنصوص الخطابية.
وربّما وجد بعض المتدخّلين تفسيرات لعدم انضباط التلقّي، فهو مستويات أو موقف أو عمى ثقافي.
فقد حدّد الشاعر المنصف الوهايبي (تونس) التلقّي في ثلاثة مستويات : الشفوي والكتابة وما بين الشفوي والكتابة.
والمستوى الأوّل هو اليسير الغالب إذ يعتمد الأذن في تقبّل النصوص. فكما يطرب للشعر القديم يطرب لنزار قباني. أمّا مستوى ما بين الشفوي والكتابة فهو بين يسر وعسر في التلقي بين صعوبة الاستيعاب والطرب له حيث يمكن إدراج شعر محمود درويش.
أمّا المستوى الصعب التلقي فهو مستوى الكتابة إذ يعسر على المتلقي العربي هضم شعر «أدونيس».

وبناء على هذا الوصف تساءل المنصف الوهايبي إن كنّا فعلا أمّة كتابية استوعبت الكتابة ؟
أمّا «أبو يعرب المرزوقي» (تونس) فيرى أنّ المشكل فلسفيا يتمثل في كون الفنّ كان يلعب دور الدين يخاطب كلّ الضمائر فصار يخاطب مختلّين في فهم الرموز والغموض.
وبالنسبة إلى الشعر العربي فإنّه كان له جمهور محدّد هو البلاط وذلك لم يعد موجودا إذا استثنينا الشعر الدعائي التافه. وكان الشعر أيضا يمثّل نوعا من الخطاب الجمعي كالنثر والحماسة وهو كذلك منعدم الآن إذا استثنينا أيضا الشعر الإيديولوجي الذي يكاد يخرج من دائرة الشعر. فمن يخاطب الشاعر العربي اليوم ؟
يقول «أبو يعرب المرزوقي» إنّ الشاعر العربي صار يخاطب الجامعيين أو الغرب إن ترجم شعره. فنبذه المتلقّي العربي العامّ.
أمّا «حسين الواد» (تونس) فيرى أنّ مشهد التلقي ليس له ملامح واضحة. فالمادّة الغزيرة التي يلتمس فيها التلقي من مقدمات دواوين ومقالات ودراسات توهم بالمنزلة المتميّزة للشعر الحديث غير انّ القارئ المتمعّن يتملّكه الضّيق فالذي في هذه المادّة يكرّر بعضه ويجترّ نفسه.
ولكن هل للتلقّي من آفاق ؟
يرى «حسين الواد» أنّ الشعر الجديد نشأ في ظلّ التأثّر بالأجنبي، فهو شعر يستحضر أصحابه معارف ومرجعيات ليست في متناول القارئ. كما إنّه شعر يرتكز على مجموعة من القوانين لإقامة التوازن النصّي ولذلك دخلت على التلقي مناهج عديدة نتساءل بعدها عن النظرية التي يمكن أن تهدي إذ لم نعد نتبيّن المسالك إلى هذا الشعر.
ويلفت المحاضر الإنتباه إلى الاضطراب النظري الذي صاحب انتشار البنيوية. فالذي نشاهده هو ضرب من الرجوع إلى ما قبل البنيوية ولذلك فالمطلوب في هذا الباب هو تطوير البنيوية والاستفادة من سائر العلوم.

ويخلص إلى اعتبار الواقع النظري متدهورا فالكتابات حول الشعر الحديث هي إمّا كتابات إبداعية تكرّس انطباعات أصحابها أو جامعية استفحل فيها الخلط النظري.

ج) قضيّة النجومية

قدّم «عبد الله الغذّامي» (السعودية) محاضرة طريفة أدرجها ضمن مقولة العمى الثقافي. فاتخذ نموذجا لذلك نزار قباني وشعره. وقد أشار المحاضر إلى كون النجم لا ينشأ إلاّ عبر الثقافة التي تصنع نجوميته ولا تتحقق هذه النجومية إلاّ حين تستهلك. ومن ذلك الانتشار الرهيب لنزار قباني خاصّة عند جيل الشباب وهو الجيل الذي عادة يستهلك الثقافة دون أن ينتقدها. فهناك إذن ثقافية تستهلك بشكل عريض. فتمضي في النفس غير مراقبة فتشكّل من يستهلكها. وتعود مرّة أخرى لتشكّل قائلها أيضا، لأنّ حال هذه اللعبة مثل حال أي واحد ينتج بضاعة فيجد الاستهلاك قد زاد فيزيد من هذه المادّة. فلأنسب ليس ذنب قباني وإنّما ذنب القارئ وذنب الثقافة.

ويرى الباحث أنّ العمى الثقافي متأصّل في ثقافتنا إذ نحن تعوّدنا مع الشعر أن ننظر في الجماليات دون النظر في القبحيّات ولذلك فإنّه ما لم ننظر في القبحيات فسيظلّ نظرنا في الجماليات أحاديا وخدّاعا. ونزار قباني نموذج لهذا المأزق فهو شاعر له من الأناقة اللّغوية ما لا يقابله من الأناقة الذهنية، وهو لم يبتكر شيئا بل منحته الثقافة مفهومات الأنا المتضخمة في شعر «المتنبي» التي ولّدت الصورة الفحولية ومفهوم الفحل الإله عند «العقاد» الذي يرى أنّ «الشاعر الفذّ بين الناس رحمان».

والحديث عن الصدق الفنّي هو الذي جعل الشعر متعاليا تعاليا صنميا. فنزار قباني طرف في سلسلة خلاصة النسق الفحولي. فالتجربة الشعرية عنده تتمّ عبر انتهاك عذرية اللّغة لأنّ الكلمات في اعتقاده وكما يعبّر هو: «عذارى وتظلّ كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهّر وعبر معاشرة الشاعر لها تتحول اللّغة إلى أميرة أو إلى خادمة». كما إنّه يصف أخطاءه بأنّها جميلة فيقول «إنّها جميلة لأنّني حين أستعذبها بعد 40 سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقّا» فعمل نزار قباني ليس عفويا أو انفعاليا بل هو مخطط مقصود احتاج أمدا طويلا. والصورة الفحولية عنده لا تكتمل إلاّ بإلغاء الآخر وإعلان وحدانية الذات وترى التأنيث نقصا ودونية وكائنا مسكينا يحتاج إلى الشاعر الأب لكي يرعاها ويتكلّم نيابة عنها. ومن هنا تولّدت صورة الأنثى في شعره كائنا سلبيا ناقصا لا يكتمل إلاّ باتّجاه الذكور نحوه.

وجماع رأي عبد الله الغذامي أنّ أزمة النصّ والتلقي مشتركة بين الشاعر والقارئ والنقد والنظام الثقافي العام.

وهذه المساءلة للنظام الثقافي كانت المشغل الجادّ فهو الأساس الذي يقوم عليه إنتاج النصوص الإبداعية وتنبثق منه الرّؤى التقييمية.

أمّا اللقاءات الشعرية فاللافت منها ما كان يحاور الغيب. وجدت تلك النصوص صداها الطيب سواء بصيغتها التقليدية عند «محمد الغزّي» أو بصيغتها المدهشة والمعقدة عند «محمد الخالدي» و«نزيه أبو عفش» أو بمعانقة التيه في الزمن عند «المنصف الوهايبي» و«محمد بنّيس».

وفي الجملة فإنّ التداول على منصّة الإلقاء كان إيمانا بجدوى الشعر وتحريرا له من منفى الكتابة. فكان الملتقى الشعري فرصة لتقبل الشعر تختزنه الأذن صوتا حيّا بعد أن سئمت العين النظر إليه في منفاه الكتابي.

العيش على النمط التونسي

فريدة الحداد

اضافة إلى الأنشطة والفعاليات ذات المستوى الراقي التي شهدتها تونس عاصمة ثقافية لسنة 1997، فان المشرفين على هذه السنة في وزارة الثقافة أولوا أهمية متزايدة لمجال النشر والعناية بالمكتوب من ذلك دليل في هيئة كتيب يضبط مختلف التظاهرات وأماكن ومواعيد اقامتها وكذلك سعت الهيئة التنظيمية إلى اصدار ملحق شهري في طباعة أنيقة وورق صقيل يعنى بمتابعة الأنشطة والاخبار عن التظاهرات.

وإذا كان المجال لا يتسع هنا لاحصاء المجهود الكبير الذي بذل لانجاح هذه التظاهرة الاستثنائية، فلا أقل من الاشارة باعجاب إلى النشرة الفاخرة في شكلها ومحتواها والتي كانت عنوانها : «تونس 97 عاصمة ثقافية **Tunis 97 Capitale Culturelle**» وكانت نصوصها باللّغتين العربية والفرنسية وشارك في تحريرها نخبة من أبرز الكتاب التونسيين وغير التونسيين.

واللافت للانتباه أن لغة هذه النصوص كانت بعيدة عن الدعاية واللغة الجافة واعتمدت أسلوبا شيقا شاعريته لا تتم على حساب دقة المعلومات فيه... وكمثال جميل لهذا النوع من الكتابة التي اعتمدته النشرة الممتازة لتونس عاصمة ثقافية تنشر مجلة الحياة الثقافية نصا لفريدة الحداد حول «العيش على النمط التونسي» وهو يجمع بكفاءة نادرة لياقة اللغة وجموع المخيلة والقدرة العجيبة على المكان واضاءته بالمعلومات التاريخية الزاخرة، علما وأن هذا النص قد كتب في نسخته الأصلية باللغة الفرنسية ونشر في «النشرة» باللغتين العربية والفرنسية.

سيريال، شكبّة، كاراكوز، مروزية، بريك، رنقة، جيلاط، بروكولو، تريليا، ريكامو، اسفنج، بناذج، قناوية، شرمولة، قوفية، تارزي، دورو، أوبرجين، جيب...

من أين جاءتنا هذه الكلمات ؟ ومن أين نحن ؟

العيش على النمط التونسي

إن تونس تنتمي الى هذا الفضاء المتوسطي الكائن بين الشرق والغرب والذي تتواجد به «مدن عتيقة جدا متفتحة على كل تيارات الثقافة والكسب، وما فتئت منذ قرون عديدة تراقب البحر وتأكل منه».

أنهج وأزقة تتلوى بين جدران عالية مطلية بالكلس، تحيط في وحدة متواصلة بديار عتيقة مندرجة في حميمية الشبابيك المنفتحة على داخل الدار المفروش بالرخام، ذي البرودة الناعمة العذبة، والتي تتجدد بعد ظهر كل يوم بماء البئر...

إنه يحتل ركنا من الحائط مطليا بالكلس أو مكسوا بالزليج الإسباني، مواجها لقضبان الحديد الزرقاء المستديرة والمكرشة المثبتة في النوافذ في شكل نقطة استفهام مقلوبة. وكان الزليج الأصفر المخضر المثبت في مشكاته ضمانا للبرودة اللذيذة.

في صحن المنزل وجه وزي مشدود الى حركات الخطاف في مربع من السماء تحده أفاريز من الخزف الايطالي الأزرق المخضر.

ثم تنتقل العيون الى فضاءات اخرى متوارية في ظلال المدارج الخشبية العتيقة او الى أركان هي الى الظلمة أقرب، وقد تبعث على الخوف أحيانا.

ومن بين فضاءات الدار، بيت المؤونة التي تفوح منها رائحة التوابل والبهارات والحبوب. وكانت استدارة الجرار على غرار النسوة استفاضة تبشر بالخير والرخاء.

ويطلق على المنزل في اللغة العربية اسم «البيت» الذي يعني من حيث معناه الاشتقاقي فضاء السكن والمعبد لكن يغلب تسميته بـ «الدار» وهو ما يجعلها متصلة بمفهوم الدائرة. والدار الاسلامية تتكون من صحن ومن غرفة واحدة عند الفقراء.

وهي تتسع الى العديد من الغرف لدى الموسرين. لكن طابعها المعماري يبقى منغلقا عن الاتصال الخارجي، وكأنه يلتصق بالقداسة بانفتاحه على السماء. ولقد تأثر المنزل اليوم بالطابع الاوروبي وتطور وأصبحت تحيط به الحدائق في ضواحي المدن. لكنه احتفظ بروائحه الشذية.

في ركن ظليل من الصحن، وضعت حجيرات من «الطفل» الداكن بين طبقتين من «العطرشية» ليتخذ منها عجين ناعم يطلى به الجلد والشعر في عتمة الحمامات وأضوائها الخافتة... لقد كانت جولة ممتعة.

الحمام الذي أخذه العرب عن الحمامات الرومانية ونشروه في بلاد فارس وغيرها قد كان طوال أحقاب الموطن الوحيد في المدن الذي يمكن فيه الاغتسال اغتسالا كاملا أثناء فصل الشتاء.

زيارة الحمام يقع الاعداد لها بعناية فهي تتنزل في ملتقى الرغبة في حفظ الصحة، والجمال، والاغراء المتجدد والسعي الى التعارف والمصاهرة.

وكان «الطفل» عنصرا حاضرا له أثره.

فبعد أن تجف أوراق «العطرشية» التي كانت تحيط به، يقع الاستغناء عنها ويوضع «الطفل» في غلاف وسادة وتوضع معه، في ذلك نوع من التأنق واللطف، أزهار الياسمين والفل التي تنتزع عند المساء من المشاميم ومن العقود الشذية التي تضعها النساء في أعناقهن.

ويتواصل تجفيف «الطفلّ» في الشمس حتى قدوم فصل السفرجل. وعندها توضع سفرجلة في ذلك الكيس ويبقى عليها الى أن تجف فتفصل حينذاك عن الحجيرات. لكن «الطفلّ» يكون عندها قد اكتسب مزيجا لا مثيل له من الروائح الشذية.

طرق الاعداد كانت شبيهة بتلك التي ترويها الخرافة. لكن النزول الى عتمة الحمام الذي تجتمع فيه الحرارة

والرطوبة كانت وفق خط أفقي.

في تلك الانهج والازقة الضيقة المتتالية، كانت الابواب المقوسة تتمازج فيها الالوان الكستنائية والصفراء والبيضاء، تزينها رسوم هندسية مختلفة الالوان، على أن بعض الابواب كانت زرقاء أو خضراء مزينة بالمسمامير. الديار الكبيرة ابوابها واسعة وبعضها الآخر تتوفر فيها اصطبلات خاصة.

الابواب تتوالى محاطة بلوحات من المرمر أو من «الكذال» يتميز بعضها عن بعض بالاناقة والفخامة. تقطع سكينتها دقات الحلقات أو المطارق وهي في شكل يد تضرب الباب ضربات متقطعة في انتظار صوت يجيب: «من الطارق؟»

تونس، كما يقال، مدينة أبواب... فهل ذلك جواب على ما شهدته هذه الارض من لقاءات وتمازج، أو إنه الحرص على تميز فضاء ذي الطابع الخاص؟

في أبواب المساجد والمدارس، يتجلى الفن العربي الاندلسي في ثرائه وتنوعه.

في الحمام تنظر العين أولا الى ذاك القوس الذي يزدوج فيه اللونان الابيض والاوسد، ثم الى الباب ذي اللونين الاحمر والاخضر، وهو الباب الذي يفتح. ثم يتدرج القادم شيئا فشيئا داخل الغرفتين الأوليين اللتين تغلب فيهما الرطوبة والعتمة ولا يدخل إليهما النور الا من كوات صغيرة، لكن تفوح فيهما رائحة «الطفلّ» المعطر الذي سيطلي الشعور والاجساد.

التدليك يعيد الحيوية الى الجسم. أما اكثر الرواد جرأة وأقواهم عزيمة، فإنهم يدخلون الغرفة الساخنة للتخفيف من أوجاع مفاصلهم.

وبالاضافة الى تيسير الولادة، فإن هاتين الطريقتين هما العلاجان الوحيدان اللذان تشير بهما العادات والتقاليد.

أما اللحظة التي ينتظرها الكل، في هذا الحيز الساخن، فهي التي يستخرج فيها البرتقال من قاع السطل ليقطع ويعصر فتسيل قطراته في الحلق لتروي الخارجين من البيت الساخن وتخفف عنهم وقع الحرارة. وفوق سجاد غرفة الاستراحة تمتزج رائحة قشور البرتقال ببخور الوشق والداد فيملآن الجو بعبيرهما اللذيذ.

أما اليوم، والى جانب البرتقال المعهود، فإن شراب الكوكاكولا قد غزا هذا الفضاء وأضحى مسيطرا عليه بلا منازع.

وبالنسبة الى النساء، فإن الاغراء يبدأ بدهن الشعور بزيت البان الاسطوري.

إذ يروى أن ابن عم الجازية قد تنشق يوما عطرا مسكرا لم يعرف له أصلا، فسأل الشبان حوله فما استطاعوا ان يفيدوه بشيء الا رجل عجوز قال له: «إنها رداح ترتب شعرها وتصلح من شأنها» وأضاف:

«داهنة شعرها بزيت البان والزرزبان
اللي يخلي خمسة وخمسين ضفيرة
من كل شيرة»

فركب دابته وخرج يطلبها. فلقي امرأة عجوزا فسألها عن الطريق المؤدية الى رداح، فأجابت:

«رداح بنت زايد
إذا نقنق الغين دونها
وإذا نقنق الغين عند كل ملاح
بالمسك والعنبر ضفرت قرونها
عليها بزازيل مثل التفاح
لو دخلت الليل وتبات في شونها
تكون مريّض، من الاوجاع ترتاح»

وكانت النساء في طريق عودتهن من الحمام، وهن ملتفات بحجابهن الحريري الخفيف، يعبق منهن عند مرورهن عبير من عطر شذي لا يوصف يقابله الرجال الجالسون في المقاهي بصوت واحد:

«اللهم صلّ ع النبيّ!»

إن العطورات ومختلف أنواع الطيب. لقدرتها على التسرب والنفاذ بكل جرأة، ولما تثيره في النفوس من حب للجسد، وعدم توقفها عند حد، تمثل أداة تواصل وتخاطب.

وبما أنها مستمدة من الطبيعة، فإنها تشير بطريقة ما

إلى فصول السنة والى مختلف فترات اليوم.

ومازالت حتى اليوم تطبع مراحل الحياة :

ـ فحركات المبخرة المتأرجحة انتقلت من أقدم تقاليد الشرق الاوسط الى الغرب المسيحي.

وباعتبارها تعبيرا عن الاسترضاء والاستعطاف وعن الاحتفال والبهجة، فهي حاضرة في كل الاحداث التي لها اتصال بقدسية الشعائر والطقوس. فهي وقاية للعروس التي تدعى في اليوم الثالث من زواجها الى أن تمر عدة مرات فوق مجمرة وسمكات ملفوفة بالحرير لتتلقى بركة تبخير الوشق والداد وفرقعة حبات الملح التي ترمز الى تفجير عين الحسود. وتوضع العطورات وانواع الطيب في الخزانات لتسم كل دار وكل فصل من الفصول بطابع خاص، وبروح معينة.

فالخريف هو فصل السفرجل، والربيع فصل الزنزفورة، والبهيرة والتافنة. أما الصيف، فهو فصل الازارات والجبائب المعطرة بماء العطرشية، والجلسات المحببة التي تعقد بعد الاصيل، وزهور الياسمين التي تجمع في عقود بيضاء ناصعة تستهوي الحوّاس، ترصف في باقات ومشاميم وتوضع على الاذن طوال الامسيات التي تمتد حتى أواسط الليل عند اكتمال القمر.

كوكب الليل هذا أوحى بالكثير من الاسماء : ليلى، وقمر، وبدر، وهالة وقد وردت من الهند أو من بلاد ما بين النهرين، ثم اجتازت ألف ليلة وليلة فجاءت متسمة بالتفخيم والمغالاة : بدر البدور، وبدر التمام... وأوصاف للجمال تنم عن الاختلاف والتباعد، أو توحي بالائتلاف والتقارب : عيون سود، وخضر، وعسلية، وحواجب مقوسة تنشأ عند أعلى الانف فهي بمثابة سعف النخل، وأهداب مخملية يتخللها الضوء وتسكنها الاشواق، وضحكات متسلسلة وابتسامات يمتزج فيها اللؤلؤ بالمرجان وأيد شبيهة بالرق.

بلادنا أرض لقاء، ونحن أبناء الضفاف.

الاحتفال بأوسو أو أغسطس، هو تمجيد وثني لسلطان البحر، الإله نبتون، أما عيد السيدة مريم العذراء فيوافق يوم 15 أوت والاحتفالان يمتزجان بالطقوس البحرية القديمة وكذلك بطقوس الخصب الافريقية. فالاسود، على ما يقال، لا يستهوي الموت. وتواصلا لحمامات الرومان، ولمنافع البحر السحرية والطبية، بدأت طريقة العلاج بمياه البحر تنتشر في كل من سوسة والحمامات.

فمياه أعماق البحار المسخنة، وحمامات الطحالب والطين، هذه العناصر، بالاضافة الى ما في الطبيعة المحيطة بها من جمال وسكينة، تعيد للجسم النشاط والحيوية.

كل ذلك مرده ومنطلقه الى ما للماء من سحر. هذا السحر الذي نراه مجسما في منمنمات مرسومة على البلور من أصل بيزنطي، وهي تصور ما يسميه الباعة في أسواقنا «سيدنا علي والثعبان» وهو رسم للتنين، رمز المياه سواء أكانت محبوسة أو طليقة، وقد تداولته كل الخرافات والاساطير، وهو معروف في العالم المسيحي تحت اسم القديس جورج والتنين.

على هذا الشاطئ عند الاصيل، تنتهي مياه البحر في موجات صغيرة يدفعها نسيم لطيف يضفي على لألأة الماء لونا بنفسجيا.

وإنك لتشعر وأنت تقف على هذه الرمال الباردة وكأن رجليك تسبحان في بؤرة من البلور الناعم. فرجلك تنغرس هناك، فلا ترغب في مواصلة السير. وتعجبك رائحة الطحالب فتتناجى مع الارض والسماء.

في هذا الموقع الذي تحيط به الرمال الذهبية، تبدو هذه النخلة الوحيدة وكأنها قد تاهت عن مثيلاتها. فرعها يمتد نحو السماء، تتدلى منه أقواس عديدة زمردية اللون، وجذعها ثابت في الماء وكأنه أخذ شكله الخارجي من تموجاته.

عن بعد، يبدو طيف يتحرك في أناقة وجمال، كأنه نخلة يداعبها النسيم. في هذا الصمت المنتشر، يعبر صدى نشيد يردده صاحبه على إيقاع خطى دابته المنتظمة، يرافقه صوت ناي شجي.

في هذه العتمة المتناثرة يمتد الافق فيبدو الشاطئ وقد أحاطت به من بعيد أعجاز النخل، وكأنه تحول الى مسرح لخيال الظل.

الكاراكوز هو رسوم ملونة تبرز ظلالها على شاشة بيضاء مضاءة من الخلف. بطل تلك المشاهد هو رجل من العامة، قليل الذكاء، خليع وشاطر. له حظوة لدى جمهور الاطفال.

في حي الحلفاوين انطفأت منذ عهد بعيد، أضواء الحفلات والسهرات الليلية في رمضان. إلا أن الليالي مازالت تلتئم أحيانا لسماع حكاية ما.

«كان يا مكان

كان الله في كل مكان

بيتنا حرير

وبيتكم كتان

وبيت العدو مجمع الفئران».

الديار والحدائق كانت تسكنها الغيلان، وبها المراجل السحرية التي قدمها سلطان البئر تعويضا عن اختطاف حبة تين على رواية البعض، أو حبة فول في رواية أخرى.

«يا بئر أرجع لي تينتي!»

فأجاب سلطان البئر، وهو أسود عظيم الجثة :

«إن سيدتي حامل، وقد اشتهتها فأكلتها...!» في المساء، كان السود يبيعون «التكوة» وهي كويرات من الجلجلان يقلى ويطحن ثم يلبّس بالسكر كما يبيعون «التكرة» وهي كويرات من طحين الدرع تعرض على أطباق من القصب.

هذا التقليد لم يبق له أثر. على عكس «البوزة» وهي مزيج من الدرع والجلجلان، أو من الدرع والجوز والجلجلان أو من الدرع والبوفريوة والجلجلان التي مازالت الى اليوم تتناول في بداية السهرة في رمضان.

وإذا كانت المآكل الحلوة، كالتمر أو راحة الحلقوم هي التي يفطر عليها الصائمون، فسرعان ما يحل محلها الماء.

كان الماء يوضع في جرات مزخرفة بالخروب، أما اليوم، فهو يقدم في أباريق وأوانٍ صغيرة. وهو الذي يصالح تدريجيا بين الصائم وبين الطعام. الماء يصبح عنصرا أساسيا ينعش الانسان ويعيد إليه الحيوية. وهو بذلك يتقدم حتى على الخبز الذي أصبح اليوم موضع تفنن، فلم يعد أبيض ومستديرا فقط، بل أصبح ذهبي اللون أيضا، له شكل السمكة، وطعم الحبة الحلوة (الانيسون) والشونيز.

والماء في بساطته وتواضعه يبقى نقطة التحول بين موانع الصوم وجوازات الافطار، والمعبر من محرمات النهار الى إباحات الليل، ومن حرمان الحواس الى ملذات المآكل العذبة والمتنوعة.

وينغمس البعض في الطبخ وتصنيف المأكولات الى حد الافراط في انتظار آذان المغرب ليقبلوا بنهم على الطعام.

وباعتبار أن التقويم الهجري هو تقويم قمري، فإن شهر رمضان ليس ثابتا كما هو الشأن بالنسبة الى الاشهر في التقويم الشمسي، بل يتقدم كل سنة بالمقارنة مع التي سبقتها.

على أن الناس اعتادوا على استهلاله على غرار رأس السنة الهجرية ورأس السنة الميلادية، بطبخ الملوخية، وهو طبق ميمون الطالع، أخضر اللون وسائل. ومن ناحية أخرى، فإن يوم العيد يستهل بأكل الحلويات التي ترافق المعايدة.

أما البريك والحلويات فهي من آثار الاتراك ومن مظاهر تفننهم في الطبخ. والكسكسي هو طعام بربري الاصل، أما الشرمولة فهي مستمدة من «القاروم» الفينيقي اللاتيني. وفيما يخص خبز الطابونة، فهو يتصل «بالتنوت» الفينيقي ومازال موجودا بكثرة حتى اليوم في بلدان الشرق الاوسط. أما البناذج التي تحشى باللحم والزعفران، فهي من آثر الاندلسيين مثل الباذنجان التي قدمت من الهند عبر بلاد فارس. وحتى الكلمات والالفاظ تدل على تاريخنا، أفلا نسمع

المسنين من سكان العاصمة يقولون «هاجوج وماجوج» عندما يرون سيولا من البشر يقبلون على المدينة في الايام التي تسبق الاعياد، أو في صباحات الصيف عندما تتحول العائلات نحو الشواطئ.

أمواج الموسيقى تغمر الشوارع هي ايضا، وفيها تلتقي إيقاعات أمريكا بالفزاني، والكهربائي، والمستدير، وترتفع طبقتها الى حد الضجيج ويرقص عليها الناس ولا سيما في ليالي الاعراس الطويلة.

أما الصنف الآخر من الموسيقى فهو الذي ينزل الى ربع الدرجة ويعزف على قيثارة فارسية أو على عود ذي بطن نصف مستدير واجهته مزخرفة بالصدف، وتخرج منه نغمات صافية عذبة وينعقد الليل حول حكاية وينحل في الصباح كحبات المسبحة.

«والضحى والليل إذا سجى...»

ضحى، هو اسم امرأة معلق في مثلث النور الذي يتدرج شيئا فشيئا على الحائط الابيض لينتشر تماما في صحن الدار، يحمله عطر القهوة العربية المعطرة بماء زهر البرتقال، الذي يسكب قطرة قطرة من القنينة البلورية الملونة التي يحيط ببطنها غشاء من القش أو الرافيا.

زهر البرتقال : ما أعذب رائحته التي تنتشر لفترة قصيرة من فصل الربيع بمنطقة الوطن القبلي. إن زهوره تجمع في أكداس يقتنيها المقطرون الذين يستخرجون منه ذاك الماء العطر على الطريقة التقليدية، أما ثماره فيصنع منها معجون لذيذ الطعم ذو نكهة نادرة. فهل تذوقتم الكسكسي بالزعفران وبزهر البرتقال من نابل؟

في هذه الساعة التي تنتشر فيها الرطوبة، والتي يبدأ فيها تبين الخيط الابيض من الخيط الاسود باستفاقة النور، يبقى خط من الكحل الفرعوني وكأنه يغالب النهار، وهو يمثل امتدادا للعبس بعد الجفون. انه تأكيد لتعارض الالوان وإبراز لحور العين فأبيضها شديد البياض، وأسودها حالك السواد.

الايام والساعات تغمرها الاصوات والضحكات والبكاء، وأصوات من خلف جدران البيوت، وأصوات من خارجها وصخب وضجيج.

وبانتظام تخرج من البيوت أمواج من الروائح الشذية وتتسلسل من الابواب المنفتحة قليلا فتحضنها الانهج السرية التي لا تخفي فضولها وتحمل اصوات المهاريس النحاسية من بيت الى بيت، من فوق الباحات المشرعة للسماء مزيجا من روائح الثوم والكمون.

انهما رفيقان منذ عهد قديم، يلتحمان فيكونان عجينا لتتبيل السمك المقلي والكمونية بالسيبية. أما «المشلوش» و«الشكشوكة» بالفقاع والزيتون، فلا بد لطهيهما من إضافة الكروية، إبن عم التابليْن المذكورين.

وتدب الحركة في الانهج ويرتفع صوت المذياع :

«يا صباح الخير يا اللي معانا...».

ويعج الطريق بخطوات متداخلة متقاطعة : «لا تنس الخبز... اشتر دلاعة»، وتسمع الحمالين يصيحون : «ابتعد! حذار!» وهم يسيرون مثقلين بأوزارهم. وتسمع عن بعد صوت باعة المشروبات : «تعال وارتو يا عطشان!».

وتسمع اللحام المتجول يرفع صوته بانتظام. كما تسمع باعة الملابس القديمة ينادون «روبا فيكيا!».

في أنهج المدينة تتناثر زهور الورد وتتطاير وريقاتها في تحليقات غنائية جميلة. إنها من الورد الشامي التي يقال عنها إنها إذا كانت لا تملك رونق زهور الغرب وبهجتها، فإن لها سحرا لا تملكه سواها لأنها عطر وشذى لذيذ.

الزعفران مادة رقيقة الصفرة غالية الثمن. لونه المشرق يزيده تألقا وبهجة. فيباع بحساب نصف الغرام الواحد ويستعمله الناس في كل الافراح المهمة في الحياة ويرفقونه الميت حتى في مثواه المتواضع الاخير.

يفاجئك أحيانا في الطريق موكب جنازة مرفوقا بجماعة من المرتلين ينشدون أو يستغفرون. الميت مسجى فوق نعش أصفر اللون محمول على الاكتاف. وإنك وأنت تسمع وقع الانشاد وتشاهد الجثة تتدحرج بحركة

الحاملين أن الجسد لم تفارقه الحياة. وتعرج على بعض الانهج فتخترق عددا من الازقة الضيقة ويتعاقب أمامك الضوء والظلال.

يعترضك «نهج الحقيقة» فتندهش لهذا الاسم الذي هو أعظم شأنا وأكثر جلالا من مسماه. هناك تعترضك نساء منهمكات في قضاء شؤونهن بدون تكلف ولا مساحيق، يرتدين حجابا يغطي لباسهن المنزلي ولا يستر وجوههن، ويتنقلن بين الدكاكين الموجودة في الجزء السفلي من النهج. أترى نحن في مدينة البندقية؟ أم في نابولي؟ أم في دمشق؟ أم في القاهرة؟ أم في غرناطة؟ من حين لآخر، تشتم رائحة الحمص المقلي، الذي مازال الاطفال مولعين به في عصر الشوينغوم هذا.

هل تذوقتم الخبز المصنوع من طحين الحمص والجلجلان والزبيب؟

وفجأة، وبدون أن تنتبه تشتم رائحة التين من فوق الحائط، فتبدو لك شجرة يناهز عمرها المائة عام. وبعدها يظهر حائط قليل الارتفاع مطلي بملاط عاجي اللون تتخلله شبابيك صغيرة متوجة بالياسمين ونباتات زهرية أخرى تتألق ورودها فوق خضرة الاوراق.

وفي المدن، ومهما كانت أنماطها المعمارية، فإنك تلاحظ انتشار نبتة البوقنفيلي تتجمع أغصانها في عناقيد وأعراش تغمرها الزهور ذات اللون الوردي والبرتقالي والبنفسجي، ونباتات أخرى ذات ورود زاهية تتدلى على الجدران وتعترش فوق الابواب فتكون اروقة حية تبعث على الحلم وإطلاق العنان لتأملات ليلية.

وسواء كنت في المدن الكبيرة أو المتوسطة، فإنك ترى المنازل محاطة دوما بالحدائق. والبساتين تكثر في ضواحي المدن.

وإذا ما شئت أن تسبح في غابات الزياتين بألوانها الخضراء الداكنة، فعليك أن تواصل طريقك الى بوابة الجنوب: مدينة صفاقس. أما إن شئت أن تتلذذ بطعم زيت الزيتون، فأعد سلطة برتقال بزيت الزيتون أو عبابيد من «البسيسة» مخلوطة بالسكر وزيت الزيتون.

وإذا ما شئت مزيدا من المتعة والاسترخاء، فأطلب أن يدلك جسمك بزيت الزيتون الساخن قبل الاستحمام.

أما شجرة التين، فإن ثمارها ترافق بالضرورة أكل الفطائر التونسية. وأما أوراقها فتبلل بالماء ثم تطوى على شكل نفلي، فإنها تتخذ لتغليف باقات الياسمين الفواحة.

هذه أسواق المدينة الملتوية المزدحمة، مجموعة بحسب المهن والحرف.

أضواء وأنوار هادئة ومتعددة تتوهج في البركة، سوق الذهب والمصوغ، الميدان المفضل للسيدات، وللمقبلين على الزواج... هنا تبرز قطع الحلي من الذهب والحجارة الكريمة براقة. لكن المرجان الذي يستخرج من البحر في شمال البلاد، في طبرقة عند سفح الجبال لا يكاد يوجد، وإن كان قرن الفلفل المصنوع من المرجان هو أول تحفة تهدى الى الطفل.

«بعد البركة بقليل، سوف تجد سوق التوابل والبهارات... فتتعرف عليه بما يفوح منه من روائح محبّبة».

إنه الشرق بمحاسنه... يتجمع في ظل جامع الزيتونة المعمور الذي تسمى باسمه النهج.

في الاسواق المحيطة به تتراكم الملابس التقليدية للرجال، ذات الالوان الزاهية او الداكنة بحسب الفصول : الجبة والبرنس والقشابية والبدلات الاوروبية.

أما بالنسبة الى النسوة، فمازال يتواجد اللباس المثني الى جانب اللباس المفصل والمخيط. فالاول ذو ألوان زاهية، تلبسه غالبا سيدات المدن الصغيرة وكذلك النساء ذوات المستوى الثقافي المتواضع. وهو لطخات من الالوان من أحمر وأخضر وأبيض وبرتقالي.

أما اللباس الثاني، فهو يخصص الآن للأفراح والاحتفالات ولم تبق له إذن إلا صبغة شعارية، فهو يتخذ من الحرير وألوانه كثيرة ومتنوعة. في هذا الفضاء النسائي يتنازع اللباس التقليدي مع اللباس العصري، هذا اللباس الذي تسعى المرأة التونسية الى ملاءمته لوضعها، وللتلاؤم معه. وعند الشابات من السيدات

بالخصوص، فإنه من أوكد الواجبات إتباع آخر الموضه أو الاقتداء بما يلبسه مشاهير المغنيين والمغنيات أو أعضاء أكثر الفرق الموسيقية سمعة وأكبرها صيتا، وذلك لإثبات انتمائهن الى حضارة الوولكمان، والاقمار الصناعية. في منزلة بين الخط الفني الجميل، والوشم، يتنزل اللباس باعتباره ضربا من الكتابة يوضع على الجسم، وهو علامة ذات صبغة اجتماعية، ولذلك وجب أن تحظى برضا الناس وموافقتهم :

« كول بشهوتك

والبس بشهوة غيرك»

على أن اللباس التقليدي يعود بقوة، ويتطور، ويتخفف ويتخلى، بل إنه يعري بعض اجزاء الجسد.

فسراويل «الميزو» التي كانت تسترها «الفوطة» عادت الى الظهور بعد احتجاب طويل وأصبحت تلبس بدون غطاء وتبرز للعيان ما فيها من «شبكات» دقيقة.

أما اللباس التقليدي لمدينة الحمامات، فقد أصبح لا غنى عنه للأعراس، وأصبح يكترى بأثمان باهضة.

وقد رغبت في يوم من الايام، في تفحص الجزء السفلي من نموذج من هذه السراويل الفضفاضة المتكونة من قطع من القماش القطني الرقيق تربط بينها صفتان من المربعات المسماة بـ«ساقين سكران».

وقد رأيت فيه أنواعا من الزخارف المخرمة تعلوها أقواس من الزخارف الاكليلية، كل ذلك في أشكال دقيقة للغاية.

وقد سألت العارفات بصناعته ووشيه كأنني غريبة عن البلاد فعلمت أن الشريط العريض للميزو يتكون من زخارف من «الفرشك» مطبقة على القماش تحيط بها أقواس عريضة تكون من داخلها شبيهة بقشور الحوت، وتحيط بها «ساقين سكران» وذلك قبل الصف الاخير من الزخارف الاكليلية.

أما الغرزات الاكثر شهرة والاكثر استعمالا فهي «القرامد» التي تتكون من غرزة «الشبكة» وهي ضرب من الأهرام تتكون من أسلاك في شكل تخميسات. و «الببّوش» الذي هو شبكة يعلوها سلك ينتهي بضفيرة تشبه الحلزون.

ولقد اندهشت لاستخدام مصطلحات الفن المعماري في هذا المجال، فكأن الملابس وخاصة التخريم والتطريز هي زخارف توضع على معمار الجسد الفاني.

أما لغة التخاطب، فقد توارت قدرتها الايحائية وضعفت ما كان لها من قوة الرمز ومن التلوين وأصبحت بعض الالفاظ التي قل استعمالها تضفي على الحديث نكهة خاصة. فقد سئلت امرأة مسنة، بدينة بعض الشيء، عن حالة رجليها، فأجابت : «قبب». عرضت علي سيدة أخرى هذا اللغز :

« ثلاثة سدي وبدي

ثلاثة ورد مندي

ثلاثة عبي وإدي»

ولما رأتني في حيرة من تردد رقم ثلاثة، أجابتني بأن المقصود بها هو الفصول. فعبرت لها عن دهشتي لاقتصارها على ذكر ثلاثة منها دون الرابع، فأجابتني : «انها أحجية بدوية (تشنشينة عروبي)». فقلت لها : «إذن فأهل البادية يقتصر العام عندهم على تسعة أشهر؟» فأجابت : « هذا هو!»

والحقيقة أن هذه الاحجية اذا كانت تكتفي بالاشارة الى الخريف الذي تحرث فيه الارض، والربيع الذي تظهر فيه الورود مبللة بقطر الندى، والصيف الذي يتم فيه الحصاد، فمرد ذلك على الارجح الى أن فصل الشتاء يتعطل فيه نشاط الفلاح، فهو فصل «الليالي البيض» التي تتغشى السماء فيها بالسحب وتقل الامطار، و«العزارى» وهو الفصل الذي يستريح فيه الفلاح، وفيه أيضا رأس السنة العجمية وفق التقويم الشمسي الذي وضعه يوليوس قيصر. وموعده ثابت لا يتغير وهو يوم 13 .

وهذه الاحجية تصور السنة الزراعية تصويرا صادقا. فزمن الشتاء ينبغي تقصيره، وزمن الصيف هو زمن الاعراس والافراح.

في القرى المحاذية للطرق وحتى النائية منها، يرغب الناس في «تقصير الوقت». والمقهى هو في كثير من الاحيان غرفة صغيرة مطلية بدهن أزرق سماوي يرتادها القرويون لقضاء ساعات في لعب «الشكبة» وتدخين «الشيشة» التي تهب الدفء والنشوة لمحبيها. ويطول النهار ويبدو وكأنه ليس له نهاية، لولا أذان المؤذن يذكر الناس بالمواقيت.

حول البيوت والحدائق والبساتين تنبت أغراس «الهندي».

في الصباح الباكر، تخرج النساء للحقول حتى في المناطق القريبة من المدن : تأملوا في فصل الصيف الضيعات المزروعة بالقناوية على طريق المرسى.

لكن الحدث الكبير، «فرحة الحياة» كما يقال، هي التي تشغل كل ما تبقى من الوقت، وتتطلب المال وتسترعي الاهتمام في كل الاوساط الاجتماعية دون استثناء.

«هي هي ... ما ناخذوها الا هي أم الزين، أم الشعر العلانجية

شرع الابواب ودخلوا العمارية».

وأهم ما يطلب عند العروس، صحة الجسم وسلامته، وكذلك الجمال والمحاسن الجذابة : كالابتسامة التي تزين الوجه، والثغر الذي يشبه بـ «حكيكة جوهر وقفيلتها مرجان».

فالبسمة فاتنة تخطف الانظار : والحياة ليست سوى لمحة. أما الجمال فإن مفاهيمه وأوصافه المتصلة بحاسة الذوق كثيرة. فهو حلو، وعسل، ومحرحر، وهو سر وكمون ويجتنب الناس من تنعت بأنها من نار أو ماسطة، أو باردة أو نية.

ويتوسلون الى الولي حامي المدينة أو القرية أن يهب بركته وحمايته.

وينغمس اهل الحفل في تناول الكسكسي والحلويات وشراب اللوز اللذيذ...

ومن لم يذق طعم «البورزقان» في جهة باجة أو الكاف لا يستطيع ان يجزم بأنه يعرف حقا طعم الكسكسي... فهذا الاكل هو مزيج من الحبوب المدهونة بالزبدة، ومن الفواكه الجافة والبيض. أما طعمه فلا هو مالح ولا هو مفرط في العذوبة، لكنه حلو لذيذ، مثلما تكون الافراح.

الحلي التي تلبسها النساء تتزايد فيها مصوغات الذهب التي كانت ميزة سكان المدن، بينما تتناقص منها القطع المصنوعة من الفضة التي هي من تقاليد الفلاحين وأهل الريف، بما فيها من تألق يحاكي نور القمر.

وإذا ما كانت الحلي المصنوعة من الذهب والفضة تشترك في الاشكال والصيغ والرموز، كالهلال، واليد (الخمسة)، والسمك، والمثلث، والمعين، والقرن من المرجان، فإن الذهب يتميز عما سواه باقترانه بالجواهر والحجارة الكريمة.

وبما أن العرس أو الفرح تصحبه «زردة» تهدى الى الولي حامي المدينة أو القرية، فإنه يدعى اليه كل الناس وتكون الضيافة عند ذاك واجبا اكيدا.

ولا يغادر «الحضار» الحفل دون أن يتطيبوا بقطرات من ماء الورد أو الياسمين تصب على أيديهم من مرشات من الفضة.

أما الحفلات التي تسمع فيها فرقعات وتشاهد فيها الشرارات المتطايرة من النيران، فإنها تقام في عاشوراء. وعندها يندفع الاطفال في اللعب والضحك والضجيج قبل أن يتناولوا المرطبات والفواكه الجافة والحلويات، ثم يخلدون الى النوم والاحلام اللذيذة.

حوار

مع أحلام مستغانمي

الكتابة حالة عشق

حاورتها مفيدة الزريبي

«مسقط الرأس تونس، ومسقط القلب الجزائر. حين كان في الوطن متنفس للقول عاقرت احلام مستغانمي الشعر في قاعات الجزائر وردهاتها، وكان القطاف ديوانين : «على مرفإ الايام» (1973)، و«الكتابة في لحظة عري» (1976). مع النزيف وانبثاق الاسيجة المرعبة كان لا بد من الرحيل حتى لا تموت الذات صمتا.

جاء العدول : لعله طبيعتي، أو لعل الجرح ما يزال يستنزف المشاعر لا الكلمات، من الشعر الى النقد، ومن النقد الى عالم الرواية.

رواية «ذاكرة الجسد» : طبعات أربع تتالى صدورها لدى دار الآداب (بيروت)، والقارئ ما يزال في «دائرة السحر». أحلام مستغانمي ادعت وقوفها على العتبات، والقارئ لا يملك الا التفنيد : اما أن تكون روائيا أو لا تكون، ذلك هو قانون اللعب بالكلمات، وهذه بعض أسراره :

هجمت على الورقة البيضاء كما هجم الرسام في الرواية (ذاكرة الجسد) على اللوحة العذراء، لتكتبي الذاكرة، لتنقذي ذاكرتنا من آفة النسيان التي حلت بنا، ذاكرتنا التي تمضي الى التخفف، فكتبت حتى لكأنك لن تضيفي أي كلمة، كتبت كل شيء بتحد. لماذا كل هذا العنف؟

لا يمكن الا أن نكون عنيفين مع الورقة، لأن الكتابة حالة اغتصاب دائم بالنسبة لي، لا بد من كثير من السطوة، لا بد من السيطرة على الورقة. لا يمكنني أن أكتب اذا لم أكن في حالة عنف وشراسة، شراسة أمارسها لأني لا أملك سلاحا غيرها، من حسن حظي انني لا أملك شيئا آخر اكثر تدميرا من الكتابة. أنا لا اكتب لأهادن الورق.

لقد سبق أن قلت في روايتي إنني أكتب لأصفي حسابات، فقد نقتل بالكلمات، قد نصالح، قد نشاكس. إنني امرأة مسالمة جدا على الاقل من حيث الانطباع الذي أتركه في نفوس الآخرين، إنني امرأة هادئة وشاعرية، ولكنني أخفي داخلي كثيرا من العنف. عنف قد يفسره طبعي الجزائري أو هو مزاجي أنا فحسب، إذ لي مزاج

مدمر وأول من يدمر يدمرني أنا. الكتابة جزء من كياني ولهذا السبب أتعب جسديا عند الكتابة وأستغرب ممن يكتبون ولا يفقدون في المقابل وزنهم بل على العكس، يزداد وزنهم أثناء الكتابة.
لقد أصبحت أخشى الكتابة بل أؤجلها كمن يؤجل جريمة لأن النصوص تأتي دفعة واحدة، تأتي مؤلمة ومدمرة.

كتبت عن الجزائر، وكتبت عن نفسك، الكل يعرف أن حياة هي أحلام، فجاءت الرواية تبعا لذلك تقاطعا بين المسيرتين وإعادة نظر فيما مضى وولى.

في هذه الرواية الاولى لم يكن ممكنا أن أنجو من الكشف عن سيرتي الذاتية، وكل رواية أولى هي بالدرجة الاولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير. لقد أخذت وقتا طويلا في تزوير هذه السيرة، ولذلك فإنني لم أبتعد عن نفسي، أحرف « حياة» من أحرف اسمي البداية بحاء الالم والنهاية بميم المتعة، وفي الرواية إشارات تحيل علي وتصف نرجسيتي، هذه المرأة هي أنا بحماقاتي ونزواتي الشاذة، بتطرفي في العشق، في عشق الوطن، هذه المرأة هي أنا بكل ما أحمله من تناقضات.
أما عن الجزائر فقد كتبت الرواية وأنا مأخوذة بالوضع. لم اكتب رواية الخيانة كما ادعى أحد الصحفيين هنا في تونس بدعوى أن عشاق الرواية الثلاثة قد خانوا. أعتقد أن هؤلاء العشاق ليسوا في النهاية سوى مرايا تكوّن شخصية واحدة وإن اختلفت أعمارهم وأسماؤهم وصفاتهم، ويحبون امرأة واحدة، إنهم جميعا أنا، يتكلمون على لساني.
أمام انعدام القدوة السياسية التي نقتدي بها، وأمام فقدان الثقة في كل شيء، أردت أن أصور بطلا يمكن أن يكون نزيها على مدى 416 صفحة، أن يقاوم الاغراءات في زمن سقط فيه كل شيء. أندهش دائما أمام الرجال الاستثنائيين سياسيا واخلاقيا في العالم العربي. في هذا الزمن، تسقط كثير من الاشياء بسرعة مذهلة حتى أن النزاهة تفاجئنا، الصدق يفاجئنا. لم نعد نتوقع شيئا من أحد. لهذا أردت أن أصور رجلا على هذا القدر من الكبرياء ليقاوم أشياء لا يقاومها الآخرون حتى عشقا.
جميل أن نكتب نصا كله في مقاومة الاغراء بما فيه إغراء الجسد. أعتبر هذه الرواية رواية الرغبة لا المتعة لأن الأدب لا ينبني على المتعة القاتلة له. إن الرغبة هي التي تجعل النص مشتعلا الى هذا الحد. يقول أمين نخلة :« ولد الفن لما قالت حواء لآدم ما أجمل هذه التفاحة! » الفن هو لحظة الانبهار تلك. أكل التفاحة يعني النهاية، تنتهي الاسئلة، أما الادب فليس سوى أسئلة توصلك الى ما تشتهين، وعندما تعثرين على الجواب ينتهي النص. لهذا بدأت كتابي بالجملة التالية :« الحب هو ما حدث بيننا. والادب هو كل ما لم يحدث».
أنا أبحث عما لم يحدث وأكتب ما لم يحدث، أما ما يحدث فلا يعنيني بالضرورة لأنه انتهى لحظة حدوثه وإن بقي منه شيء يتستر في الذاكرة.
أنا في حالة شهوة دائمة، أشتهي نصا، أشتهي شخصا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها... كل هذه الاشياء تجعلني اكتب وبالتالي كتبت نص الرغبة. اشتهاء مدينة مستحيلة، اشتهاء امرأة مستحيلة، اشتهاء لوحة لم نرسمها بعد، كل هذه المستحيلات هي التي ولدت ذاكرة هي ذاكرة الجسد المستحيل.

ذاكرة الجسد هي رواية يمكن أن نختار لها عنوانا آخر ولا ضرر في ذلك : رواية «الجسر».

فعلا. الفكرة ولدت هكذا حول الجسر ثم تطورت مصادفة وأصبحت هي رمز الرواية. سألني أستاذ يدرس الرواية بالجامعة الاميريكية في بيروت عن رمز الجسور. أحمد الله أن السؤال لم يكن أمام الطلبة فقد ذهل عندما لم أجد الرمز وظن أني أمزح. رجوته أن لا يسألني ثانية على المنصة، سؤال كهذا سيربكني. ليست مهمتي أن أشرح. وأنا بصدد الحديث معك أجد الاجابة عن هذا السؤال. في البداية، لم يكن الرجل يتقن الرسم، كان لا بد أن يرسم شيئا سهلا. لم يجد الا الجسر هو رمز قسنطينة التي تمتلك سبعة جسور. مع الزمن، أصبح هذا الجسر هو المدينة، والمصادفة شاءت أن يسكن أمام جسر «ميرابو» في باريس. كان المؤلم بالنسبة الى هذا الرسام أن يرى جسرا ويرسم آخر. الرسام لا يرسم بالضرورة ما يرى وإنما ما رآه يوما ويخاف أن لا يراه بعد ذلك. كما قال تماما : هناك مدن تسكننا وأخرى نسكنها.

لقد أصبح هذا الرجل مبعثرا مقسما بين طرفي جسر، بين الغرب والعرب، بين الجزائر وفرنسا، بين الماضي والحاضر، بين كل المتناقضات في النهاية. لقد أصبحت الحياة متداخلة الى درجة أن المشكلة لم تعد كامنة في الانتقال بين طرفي الجسر، المخيف هو ما تحت الجسر. الناس يعبرون الجسر دون توقف للنظر عما تحته. إننا نخاف الموت واللحظة التي نكتشف فيها أننا نقف على المساحة المحددة للموت، على حافة الموت تماما. لقد أخذت بعين الاعتبار كل هذه الابعاد لحظة الكتابة.

الحدود تتجاوز المكان الى الشخصيات التي بدت المسافة بينها هامة وعميقة لعل أبرز تجلياتها غياب الحوار المباشر.

إن الحديث في الرواية حديث استذكاري، هذه المرأة المتحدث عنها ليست مهمة لأنه يتحدث عن المرأة وفي جميع الحالات فإنها لم تعد موجودة. لم يحدث شيء الا على مستوى الكلمات، وبكلماتها يصوغ كلمات اخرى يكتب بها كتابا لها هو كتاب الغياب. منذ البداية نجد خالدا يقول ان الكتاب سيكتب بصوتين صوت المرأة الغائبة وصوته هو، يستعيد ما قالت ويقابله بما حدث بسخرية. كل ما قالته هذه المرأة وهي تمزح يأخذ مأخذ الجد لحظة الكتابة. لقد كان خالد يستمع إليها مبهورا انبهار الضحية دائما بقاتلها ومعذبها دون أن يدري أنه يستمع الى قدره. لقد كانت تعلن له عن موته وكان يضحك، لم يكن يدري أنه المعني عندما كانت تردد «أكتب كي أقتل الابطال». لقد كان مأخوذا بالمرأة الرائعة الاستثنائية، مأخوذا بنظرتها الى الادب على أنه فعل إجرامي. على هذا الاساس نجد أنه كلما تقدمت الكتابة بخالد وتقدمت به الحياة اكتشف أن هذه المرأة فعلا تقتل دون أي شعور بالذنب. إنها تطابق وطنا ما، تطابق هذا الوطن الذي شوهه جسديا ودمره دون شعور بالذنب. إنهما متطابقان معا.

ينفلت الايديولوجي من بين أصابع أحلام مستغانمي لكن اللغة الروائية «تروضه» فلا يحطم الفني، إنها المعادلة الصعبة التي تتحكم اللغة في ضمان توازنها. ألم يكن ذلك فعلا ما حصل عند الحديث عن الثورة الجزائرية التي نعتت قصصها بالخيالية؟

ماذا تقصدين بالخيالية؟

هو نعت استعملته أنت عند قولك ص 107 :« يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد ».

لم أقرأ روايتي منذ أربع سنوات قصدا حت لا أكرر نفس الاسئلة التي ما عدت أجد لها جوابا لنعد إلى الثورة. لقد ذهلت عندما قرأت القصص التي كتبت عن الثورة الجزائرية، لم يكن المنطق ليشدّها : بل كتبت لتمجد. ليس من الضروري على المرأة أن تزغرد عندما يموت ابنها أو تفرح لأنها فقدت أحد أفراد عائلتها. الكتاب الجزائريون أحسوا أنهم مضطرون الى مثل هذا الوصف لاعتقادهم أن ضعف البطل قد يعكس ضعفهم هم أنفسهم، أو هو تقليل من حماسهم وتقليل من هذه الثورة.

أرى أن الضعف حالة انسانية، وجميل أن تبكي الأم، وجميل أن تلبس لباس الحداد. ذلك لا يقلل من قيمة الثورة. لهذا كله أردت أن أكتب رواية عادية بكل انكساراتها، بترددها... إننا لا نخلق أبطالا، حتى الابطال لهم لحظات ضعف. هذه البطلة لا تبحث عن بطولة والدها عند البحث عن أخباره، إنها تبحث عمن يقول لها أخطاء هذا الرجل. إنها لا تريد أن تحمل اسم رجل كبير الى درجة فقدانه الابوة، هي تسأل عن أخطاء هذا الرجل العظيم، عن هفواته لا عن حسناته. ولكنها لم تجد أحدا يدلها الى ما تريد لأن هذا الرجل لا يتكلم عنه الآخرون إلا في المناسبات الرسمية، فأخفت بطولته بالتالي كل العيوب الصغيرة، كل العيوب الانسانية، النزوات... لم تجد الأب العادي ذا الماضي العادي.

كثيرون انضموا الى الثورة مباشرة بعد خروجهم من السجن في إطار جرائم الحق العام كالقتل والسرقة، في سجنهم تعرفوا على المناضلين الكبار ـ وهذه إحدى حماقات فرنسا في الجمع بين مختلف أنواع المساجين ـ فتكونوا سياسيا. كونهم أصبحوا أبطالا فيما بعد لا يلغي ذاكرتهم. إن الكثيرين من الذين دافعوا عن الوطن كانوا من هؤلاء، ولكن الكتاب يخافون من هذا الامر ويفضلون نسج البطولات المنقطعة عن واقعها.

كم جميل أن يكتب روائي جزائري عن رجل يدخل السجن كمجرم ثم بعد عشرين سنة نكتشف أن هذا الرجل أصبح أحد كبار أبطال الثورة. كان لا بد ـ في عرفهم ـ أن يكون البطل أسطوريا، خلق للبطولة فحسب وهيئ لتقبل ذاك القدر. لا يمكن أن نكتب تاريخا بإلغاء كل الجوانب الانسانية هذه التي تجعل من التاريخ تاريخا.

تحمل رواية « ذاكرة الجسد » كثيرا من التحديات، كتابتها باللغة العربية فقط يعتبر أولها.

قبل التحدي، هذه الرواية هي عمل عشقي. كل كتابة بالعربية هي حالة عشق بالضرورة. أنا واقعة في حب هذه اللغة، هذا هو الحب الوحيد الثابت بالنسبة إلي. حتى كلماتي هذه التي أتفوه بها الآن أعشقها. قد أظل لبعض الوقت مذهولة أمام بيت من الشعر أو حكاية يقصها علي شخص ما، أو قول مأثور يستعاد أمامي. ثم هي عمل تحد، ففي الجزائر اليوم هناك قلة تكتب باللغة العربية مع الاسف، وأخص هنا النساء ما عدا زينب

الاعوج الموجودة الآن في فرنسا وزهور ونيسي التي بدأت الكتابة في الاربعينات أما الآن فلم تعد تكتب شيئا. لا أعرف أحدا يكتب حاليا باللغة العربية على الاقل في الرواية والشعر، وهنا موضع التحدي، أجمل تحد.
هذا التحدي هو الذي جعلني أكتب نصي الاجمل، أما خارج التحدي فنحن لا نكتب شيئا. بالعربية او بغير العربية، الكتابة فعل تحد.

يقول خالد: «سألتك وأنا أنتقل من دهشة الى أخرى بأي لغة تكتبين؟ قلت: بالعربية. بالعربية؟ استفزتك دهشتي وربما أسأت فهمها حين قلت: كان يمكن أن أكتب بالفرنسية ولكن العربية هي لغة قلبي ولا يمكن أن أكتب إلا بها. نحن نكتب باللغة التي نحس بها الاشياء». هذا أجمل مما قلته الآن.

تماما!! لكني قلت كلاما آخر حتى لا أكرر نفسي. لقد قلت دائما إننا نكتب باللغة التي نحس بها الاشياء. يحدث أن أفكر بالفرنسية، عندما أريد أن أفكر بالمنطق أفكر بالفرنسية كذلك عندما أكتب بحثا آكاديميا كالذي قمت به تحت إشراف أستاذي «جاك بارك». المنطق العربي منطق عاطفي، وأنا أرتكب حماقاتي بالعربية، لا أتصور نفسي أحب رجلا لا يعرف العربية أشعر أنني أعيش حبا معطوبا لأنه لن يعرف عني شيئا فمن لا يقرأني لا يفهمني رغم أني أملك اللغة الفرنسية وباستطاعتي أن أتحدث معه بها. لكن اللغة تعريني وطالما لم أتحدث مع هذا الرجل باللغة العربية فإنني سأبقى بكل ثيابي ولن يعرف عنه أي شيء، سأبقى امرأة غامضة. لن يصلني أبدا لأن اللغة هي الجسر الاقرب الى أي شخص، هي منذ البدء طرف في العلاقة في أي علاقة. وبالمناسبة، فإن اللغة العربية هي لغة إغرائي، أدري أن أحد أسلحتي كامرأة اللغة العربية، فعندما «أهجم» على رجل باللغة العربية أعرف مسبقا أنه سيستسلم أمام رصيدي اللغوي الثري، إنه لا يستطيع مقاومتي بهذه اللغة مقاومة المفاجأة التي تصنعها الكلمات غير المتوقعة. لغة الاغراء بالنسبة الي هي اللغة العربية وسأظل أهزم الرجال وأغريهم بالكلمات لأنها السلاح الاجمل. سينسى الرجل كل ما قيل له إذا استمع الى غير المنتظر. في هذا السياق يقال إن نابليون قد تزوج جوزفين لأنها قالت له الجملة التي لم يتوقعها، فاجأته قدرة اللغة، هذه القدرة التي تورط في علاقة أو في حالة... أما بالفرنسية فإنني أتساوى مع كل النساء، إذ يبدو لي أن لي كلمات متداولة تجعلني متساوية مع الجميع على عكس اللغة العربية.
«يكفي أن تتعاملي مع اللغة العربية بعشق حتى تحولي الآخرين الى عشاق.

هل يعني هذا أن اللغة العربية هي لغة العشق والعاطفة واللغة الفرنسية هي لغة الصرامة أو البرودة، لغة المنطق الجاف؟

لا يمكن أن أقول هذا لأن اللغة الفرنسية أعطت شعرا عظيما وجميلا تكفي أغاني «جاك برال» و«إيديث بياف». هي لغة الحب بامتياز ولكنها بالنسبة الى العربية تأتي في درجة ثانية. أما بالنسبة الى بطل الرواية

فقد كان يعاني من غربة اللغة وكان يريد أن يلتقي بهذه المرأة كي تصالحه مع الذاكرة مع اللغة وأن تأتي هذه البنت بعد عشرين سنة ويكون سؤال اللقاء الاول بلغة باردة (Mais comment allez vous mademoiselle?) ويكون الرد «بنفس المسافة اللغوية» (Bien... je vous remercie...) ص 66. الفرنسية كانت هنا حاجزا. باللغة العربية بإمكاننا أن نهجم على بعض بكلمات ترفع حرارتك لحظة الى حالة الحرائق. الكلمات عندنا أدفأ، فعندما يلاقيك شخص تقولين له باللهجة الجزائرية مثلا : «واشك» (هي كلمة قسنطينية وليست جزائرية وتعني كيف أنت)، «واش راك»... أما هذه اللغة فتبدو فاترة إذ تضع مسافة. وهي نفس الفكرة التي كان يؤمن بها مالك حداد في رواياته.

رائعة الكلمات العربية! فإذا قلت مثلا اشتقتك لا اشتقت اليك اختصارا للكلمات، أو حذفا لحروف الجر فأنا أحذف المسافة، أحذف الجسور، أجعل اللغة تقفز على الحروف إذ لا أريد أن يكون بيني وبين من أشتاق اليه أي حرف جر. على عكس نزار قباني الذي حافظ على حرف الجر فقال في قصيدته «اشتقت إليك...» لضرورة الوزن.

على ذكر نزار قباني، فقد كتب على الغلاف كلمة منها قوله هذه «الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور... بحر الحب، بحر الجنس، بحر الايديولوجيا، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها.. هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...» ما هي قصة هذه الكلمة الخاصة بأحلام؟

علاقتي مع نزار تعود الى عشرين سنة عندما زرت بيروت وكنت شاعرة صغيرة وكانت زوجته بلقيس على قيد الحياة. ذهبت اليه كصحفية ثم أصبحنا أصدقاء. قدمت له كتابي الذي لم أعد طباعته «الكتابة في لحظة عري». أعجب به كثيرا. بعد عشرين سنة تصله روايتي «ذاكرة الجسد» من الدكتور سهيل إدريس. لم أهده أنا النسخة فحيائي منعني من ذلك إضافة الى أنني لا أستطيع أن أضع كلمة على الغلاف في أول طبعة. لولا هذه الطبعة الثانية ولولا النجاح الذي لقيته الرواية لما وضعت كلمة نزار مع كل احترامي له. خجلي من نزار واحترامي له كشاعر كبير وكبير في السن أيضا فالرجل تجاوز السبعين هما دافعي لما أقدمت عليه. لا أريد أن يكون بيني وبين القارئ واسطة، وجود التقديم يعني أني لست كاتبة.

عندما قرأ نزار الرواية دخل في حالة «ذهول» فعلا. هتف لي وقال :«غير معقول! منذ ثلاثة أيام وأنا مبهر بهذه الرواية، أشرع في قراءتها يوميا على الساعة السابعة صباحا».

وبالمناسبة، فقد حذفت من نص نزار بعض الجمل لضيق المساحة من ذلك قوله :«قرأت هذه الرواية وأنا جالس أمام بركة السباحة في نزل سمرلند... وعندما انتهيت خرجت لي أحلام كسمكة دلفين جميلة وجسدها يقطر ماء».

لقد فوجئت بهذه الكلمة فالرجل كبير في السن ويزور لبنان لأول مرة بعد عشرين سنة، مطارد من الصحافة، مطارد بهواجسه، بحالاته الخاصة، ليس له الوقت إطلاقا لقراءة أربعمائة صفحة. فقلت في نفسي لن يصدقني أحد إن تحدثت عن إعجاب نزار قباني بالرواية لذلك يجدها القارئ في الطبعة الثانية دون الاولى. نصف

نسخة نزار مسطرة، سطر وجوده، فبالنسبة إليه أحلام مستغانمي قد كتبته فعلا. لقد أعطاني فكرة جيدة لرواية قادمة : أن نقرأ شخصا من خلال خطوط مسطرة.
أريد الذهاب الى القارئ دون تقديم، دون غلاف.. غايتي أن يصل النص وإن لم يكتب اسمي على هامشه. لقد نجح الكتاب دون ضجة إعلامية رغم الجائزة التي نالها ورغم إدراجه ضمن برامج قسم الادب بالجامعة الاميركية، ونجح الكتاب دون حفل توقيع رغم صدوره في لبنان التي لها تقاليدها في الاحتفاء بالكتب الجديدة، لم يكن ذلك فأنا قادمة من بلاد لا تقوم بمثل هذه الطقوس لتقديم كتاب للقارئ. أريد أن أغير نظرة العالم للكتاب، لا أريد أن ألبس أجمل الثياب وأتجمل وأجلس أمام باقة ورد ويأتي الناس لشراء الكتاب مجاملة. ذلك لن يزيدني ثراء لأن المبلغ لن يذهب إلي.
الجوائز التي تحصل عليها الكتاب تسعدني لأنني لم أسع إليها، لو سعيت لفقدت نصف قيمتها عندي ككاتبة وهو دليل جميل على أنه يمكن أن ينجح كتاب إذا لم نجهد النفس لإنجاحه، هكذا كان نجاحه مفاجأة، وكانت كلمة نزار عنه مفاجأة إذ لأول مرة يوقع فيها قباني على كتاب دون تردد. كل كتاب ينجح هو كتاب يعقد علاقتنا مع الكتاب القادم. المشكلة الآن أن أتجاوز هذا النص خاصة أن رعب الكتابة قد تملكني في هذه الرواية التي دخلتها خطأ وما زلت لا أستوعب أنني روائية. قد يتواصل ذلك الى النص الثاني والثالث والرابع. أنا ككاتبة لست شيئا، أنا اسم من الاسماء الجزائرية، أريد أن يكون للجزائر اسما أكبر من اسمي، اسما أقف خلفه، قلمي بين أقلام كثيرة لكتاب كبار بعضهم ذهب وبعضهم يموت صمتا في المنافي. لقد أنجبت الجزائر «مالك حداد»، «كاتب ياسين»، «محمد ديب»، «آسيا جبار»... أنجبت رجالا رائعين أعطوا للأدب روائع عالمية، أنا أواصل طريقهم بتواضع، وجودي معك ليس فقط حديثا عن نفسي بل عنهم أيضا، أتكلم عنهم، هذا الوفاء هو ضرب من التحدي، أتحدى الذين يقفون ضد الكتاب، أتحداهم بوجودي هنا فقط ككاتبة تتحدث نيابة عن الذين ماتوا بما أن لا صوت لهم. سأتكلم عنهم.

أن يموت روائي هذا عادي، ولكن أن يقتل الراوي الروائي فهذا زمن غير عادي.

لم أتوقع أن يقتل الروائي الابطال! صحيح، يحدث للراوي أن يقتل الروائي، هذه الحالة جديدة تحدث في الادب، ابتكرناها نحن من جملة ما ابتكرنا... أصبحت أخاف مما أكتب، فأحيانا نكتب قدرنا دون علم منا، عادة ما يتبرأ أصحاب النصوص من أي علاقة تربط الكلمات بالواقع، ولكن يحدث أن تتسلى الحياة بنا، فتأخذ كلماتنا مأخذ الجد وتعاقبنا بالنصوص التي كتبناها. أصبحت مرعوبة بأن أعاقب بنصي دون أن يكون لي الحق في رفع دعوى على الحياة. أكتب الآن رواية وأخشى قتل الابطال، أخشى قتل أخ البطل فيحدث شيء لأخي، عليّ أن أتخير من سأقتل. كنت في روايتي هذه أكتب عن موت الأب ولم أنته من الرواية حتى مات أبي... وصفت البطل وهو يذهب الى قسنطينة محمّلا بالمخطوط ليدفن أخاه، حدث لي نفس الشيء، ذهبت الى الجزائر محملة بمخطوط لأدفن والدي، عند منع التجول وصلت في ساعة متأخرة من الليل وقابلني الجمركي بنفس الطريقة وبنفس الاسئلة وبنفس الشراسة حتى اندهشت، وأصبت بنوبة بكاء، لا يعقل لقد كتبت كل هذا مسبقا، هل أحلم، عشت كتابتي، تصوري أن تكتبي شيئا لتخترعي قصة ثم تأتي الحياة لتقول لك أنت تريدين اللعب، توهمت أنك إلاها يخلق أقدارا ويصرفها كما يشاء سيحدث لك إذن كل ذلك. لهذا أصبحت مذعورة من كتابة ما قد تأخذه الحياة مأخذ الجد. في روايتي القادمة سأكون أقل إجراما. الحياة كلها جرائم عليّ فقط أن أختار بين موت وآخر، اختياري لن يتجاوز هذين الامرين لا أكثر.

روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق. فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهوانيّ.. وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة...

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري... لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء، بجمالية لا حد لها... وشراسة لا حد لها... وجنون لا حد له...

الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس وبحر الايديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها..

هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...

نزار قباني

لندن 20 / 8 / 1990

رسالة الغفران

بين فن القص وفن الترسل

الحبيب بوعبد الله

على سبيل التقديم... أو على سبيل المساءلة : ليس من شكّ في أنّ الشعر يمثّل الفنّ السامي الأوّل في حضارة العرب. فهو يحتل من نفوسنا ووجداننا وعقولنا مكانة ليس لها مثيل. وهذا ليس غريبا على مجتمع تأسست حضارته على بلاغة الكلمة وفتنة القول. وقد تأصلت مكانة الشعر في بنية الثقافة العربية حتى غدا القول بأنّ «الشعر ديوان العرب» من مألوف الكلام الذي يكشفف عن مركزية القول الشعري في دائرة الفنون الأخرى ولو كان ذلك لفترة تاريخية مخصوصة ومحدّدة غير أن أصداءها لا تزال تملأ أرجاء بعض أنماط الخطاب النقدي بشكل أو بآخر...

فلئن ارتبط الشعر بالثقافة السائدة الرسميّة وتعلّقت بقية الفنون الخطابية والأدبية بالثقافة الهامشية فإنّ تطوّر الظروف التاريخية في الحضارة العربية الإسلامية منذ بدايات القرن الثاني للهجرة قد أربك هذه العلاقة غير المتكافئة بين هاتين «الصناعتين» صناعة النظم وصناعة النثر، بل نكاد نقول إنّ هناك فنونا أدبية بدأت تتشكّل وتفرض وجودها الفنّي في بنية هذه الثقافة (نذكر على سبيل المثال الحكاية المثلية والنادرة والأخبار...) وأضحت تزاحم الشعر إبداعا وإمتاعا.

ومن بين هذه الفنون الأدبية نجد «فنّ الترسّل» الذي تأسّست ملامحه وتنوّعت أشكاله واختلفت أغراضه ومقاصده منذ القرن الثاني. وقد ظهر هذا الفنّ على يدي جهابذه الأدب العربي ويكفي أن نذكر الجاحظ ورسائله وما خطيت به من ذيوع صيت وشهرة للدلالة على تأصّل هذا الفنّ.

ثم تفنّن الأدباء العرب في تشكيل ملامح هذا الكائن الإبداعي حسب مقاصدهم وأغراضهم الى أن اكتملت صورته لغة بديعة ومضمونا أدبيا وخيالا عجيبا مع رسالتين اثنتين ملأتا المشرق والمغرب فظهرت بالأندلس (المغرب) رسالة التوابع والزوابع لإبن شهيد الأندلسي (ت 426 هـ) وظهرت بالمشرق رسالة أبي العلاء المعرّي (ت 449 هـ) المعروفة والموسومة برسالة الغفران.

وتعتبر رسالة الغفران من أبرز الآثار الفنيّة في تاريخ الأدب العربي لاسيّما وأنّ صاحبها قد جمع الى آلة النثر آلة الشعر فأتقن فيهما وبرّز، وترك انتاجا ما انفكّ النقاد، قدامى ومحدثون، يختلفون فيه ويختصمون...

فأبو العلاء يربك بالسؤال ما استقرّ في ذهنك، ويفتح بالخيال ما انغلق في نفسك.

إنّنا عبر محاورة بعض ما أنتج أبو العلاء من نصوص إبداعية، نروم أن نتعلّم محاورة تراثنا الأدبيّ بتعلم كيفية مساءلته لاستكناه مواطن السرّ والسحر فيه.

ولئن اختلفت طرق محاورة رسالة الغفران ومقاصد مساءلتها واهتمت الرؤى النقدية ببعض ما في الرسالة وغفلت أو تغافلت عن بعضها الآخر، وكأنه ليس منها، أجنبيّ عنها وان كان جنينيًا فيها، فإننا أحببنا أن نهتمّ بجانب رأينا أنه لم يأخذ حظًّا من الدرس وافيا ونصيبًا من البحث شافيا، ونقصد بذلك طريقة الكتابة في رسالة الغفران. وسؤال الكتابة عند أبي العلاء هو من أهمّ الجوانب التي تبرز في جلاء تام خصوصية رسالة الغفران في تاريخ الأدب العربيّ عامة.

وإذا كانت طريقة الكتابة أو التأليف في رسالة الغفران تشمل أهمّ عناصر أدبيّة هذا الأثر وأساليبه الفنيّة من خيال وقصّ وسخريّة وهي عناصر تكوّن في تآلفها وتناسقها مواطن قوّة هذا النصّ وجماله، فإننا نشير إلى أننا سنهتم بذلك كلّه وبغيره من الخصائص والأساليب من خلال إشكالية الكتابة عامة ومن خلال مسألة التداخل بين فنّيْن من فنون الكلام الأدبيّ هما فنّ الترسّل وفنّ القصّ.

ومتى أضفنا الى نصّ أبي العلاء سيرة أبي العلاء تفاقم السؤال وتضاعف الإشكال:

فأمّا أبو العلاء فرجل مسكون بهاجس السؤال. والسؤال أوقعه في الشكّ، والشكّ وجد فيه الكائدون والحاسدون مدخلا للطعن في عقيدته فرجموه بالزندقة.

وأمّا رسالة الغفران فكائن من كلام... أو كاذن من خيال... ردّ به صاحبه عن السؤال وأجاب. وفي جوابه أثار السؤال من جديد.

إنّ من اختيار أن يقف على رسالة الغفران، فإنه قد اختار أن يقف على عتبة الجحيم قبل أن يظفر بالنعيم... اختار أن يولّد السؤال من السؤال حتى لا نهاية... وتلك بعض أسرار الأدب... وما خفي منها كان أعجب !

I. في بنية الرسالة

نشير في البدء إلى أن مفهوم البنية في هذا العنصر لا تتجاوز دلالته مجرّد تحديد الهيكل العام الخارجي للأثر وبيان أقسامه الكبرى دون النفاذ إلى المنطق الداخلي الذي انتظم بناء النصّ كلّه فذاك ما يكشف عنه التحليل لاحقا... ولعلّنا أيضا، لن نضيف جديدا في هذا السياق، فحسبنا التذكير بما تواتر في أغلب الدراسات التي تعاملت مع الغفران. ولكننا سنحاول أن نوظف ذلك في إثارة بعض المشكلات واستخلاص بعض الإستنتاجات التي تمهّد منهجيًا لموضوعنا وتضفي عليه بعض وجوه الشرعية أو المشروعيّة...

ننطلق في البداية من القول بأن أبا العلاء أملى رسالة سنة 424 هـ. وقد كتبها للردّ على رسالة بعثها له شيخ أديب معاصر له يدعى عليّ بن منصور الحلبيّ وعُرف بابن القارح (ت 461 هـ). من هذا المنطلق كانت رسالة الغفران رسالة جوابية. ولو توقفنا قليلا على العنوان الذي اختاره أبو العلاء لرسالته لوجدنا أنه يتكون من عنصرين، حدّد الأوّل شكل الأثر (في بعده الظاهري أو الخارجي على الأقلّ)، واضطلع الثاني ببيان موضوعه أو الإشارة إليه (الغفران).

وإذا نظرنا في هيكل الرسالة العام ألفينا أنها انبنت على ديباجة أو مقدّمة نعتها بعضهم بكونها «ثعبانية» أو «أفعوانيّة»، وعلى قسمين كبيرين اصطلح على تسميتهما بقسم الرحلة وقسم الردّ. ولئن كانت الديباجة وقسم الردّ يؤصّلان الأثر ضمن فنّ الترسّل، ويحدثان نوعا من التماثل أو التشاكل بين الرسالة الابتدائية والرسالة الجوابية، فإنّ قسم الرحلة في رسالة

الغفران يربك هذا التماثل ويضفي خصوصية وفرادة عليها فيميّزها عن رسالة ابن القارح وإن كانت في الأصل ردّا عليها. ولذلك اعتبر بعض النقاد هذا القسم «جملة اعتراضية انفتحت في بداية الرسالة وكادت لا تنغلق» وعدّها آخرون «شرودا مفاجئا» أو «استطرادا طويلا» (1)...

فهو قسم يأتي عقب الإعلان عن وصول الرسالة «قد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور...» (2) لينتقل فيه أبو العلاء ببطله ابن القارح من الأرض الى السماء ومن الدنيا الى الآخرة عبر آلية التحويل الفنّي التي وظّفت بعض آيات القرآن، ليتحوّل تبعا لذلك نمط الخطاب من التقرير إلى التقديز ومن الترسّل إلى القصّ ويتحوّل معه أبو العلاء نفسه من باثّ معلوم إلى راو مجهول. ويتحوّل ابن القارح من متقبّل معلوم إلى موضوع حديث، فنلفيه في الجنّة مباشرة، ويشرع في عقد مجالس المنادمة ثم يخطر له «حديث النزهة» فيطوف في بعض أرجاء الجنة ليلتقي بسكّانها من الشعراء... ثم نجده يستحضر بعض أهوال موقف الحشر في استرجاع قصصي لتعود الحركة في الجنّة من جديد فيواصل تطوافه فيها حتى يصل إلى أقصاها فيشرف على الجحيم ويطّلع على من فيها ويحاور بعض نزلائها، ليعود في الأخير وقد اعتراه «ما كان يلحق أخا الندّام من فتور في الجسد من المدام» (3) محمولا على «مفرش من سندس»... وينتهي هذا القسم بجملة لأبي العلاء يعلن فيها وعيه بهذا الاستطراد، ويفصح في الآن نفسه عن انتهائه ليشرع في الردّ على رسالة ابن القارح بصيغة في الخطاب مغايرة يقول: «وقد أطلت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة» (4).

فهذا الهيكل العام هو الذي جعل نصّ الغفران نصّا اختلف النقاد، قدامى ومحدثون، في ضبط جنسه الأدبيّ وذلك تبعا لموقع الرؤية التي كانوا ينظرون منه إلى الأثر.

فلقد استعرضت بنت الشاطىء في دراستها النقدية الموسومة «بالغفران لأبي العلاء المعرّي» بعض آراء الكتاب والمؤرّخين القدامى أمثال ياقوت الحموي والقفطي وابن الجوزيّ. وأبرزت نوعية تعاملهم مع رسالة الغفران بحيث اكتفوا، في أحسن الحالات، باعتبارها نموذجا من «رسائله الطوال» واختلفوا في تقويمها والحكم عليها وذلك باختلاف مواقفهم من صاحبها وعقيدته...

وأمّا في العصر الحديث فلقد تواصل هذا الاختلاف ولكن بشكل آخر حيث تعلّق أساسا بالجنس الأدبيّ للأثر وهويته الفنيّة. ومن أشهر هذه الآراء يمكن أن نذكر رأي طه حسين الذي أعلن في يقين لا يشوبه شكّ أن رسالة الغفران تعدّ «أوّل قصّة خيالية عند العرب» (6)، في حين مالت بنت الشاطىء إلى اعتبارها نصّا مسرحيا ليس له سابقة في التراث العربيّ وحاولت الدفاع عن موقفها وتبريره انطلاقا من توظيف بعض المصطلحات الدرامية أو الفنيّة المتعلقة بالفن المسرحي كالفرجة والعرض والمشهد... فهي تعتقد مثلا أن ديباجة الرسالة «أشبه بمقدّمة مسرحية تمهّد لظهور البطل على مسرح الغفران وترمز إلى صيرورته لدى المؤلّف ورأيه فيه وبها يستطيع المفترّج أن يتابع عرض مشاهد الغفران» (7).

وذهب آخرون إلى اعتبارها مقامة وعدّها البعض الآخر ملحمة... إلخ...

ماذا نستنتج إذن من هذا الإختلاف ؟ لسنا نريد إثبات ثراء النصّ العلائيّ واستعصائه على التصنيف الأدبيّ واختلاف النقاد فيه، وإنما نريد لفت الإنتباه الى النقطة التالية :

فما يلاحظ هو أن القدامى قد اهتمّوا وهم يقرأون الغفران بقسم الردّ خاصة لمحاولة رصد عقيدة أبي العلاء وموقفه من الزندقة والزنادقة. هي قراءة «مغرضة»

تبحث في عقيدة الرجل من خلال أدبه ومن خلال سلوكه الشخصيّ أحيانا...

وبالمقابل نلحظ في القراءة النقدية المعاصرة بقسم الرحلة باعتباره القسم الإبداعيّ في الرسالة والذي تتوفّر فيه جلّ مقوّمات أدبيّة النصّ العلائي من قصّ وسخرية وخيال وهزل ونقد...

إنّ هذا التقابل هو الذي دفع أحد النقاد (*) إلى نقد التعامل الجزئي مع رسالة الغفران والنظر إليها في كليتها باعتبارها نصّا واحدا متكاملا يتقاطع فيه شكلان من أشكال الكتابة هما فيه القصّ وفنّ الترسّل.

ولذلك وانطلاقا من هذه الفكرة الجريئة الجديدة أحببت أن أغامر بهذا الموضوع لأهميته في الكشف عن جوهر أدبية النصّ العلائي دون عقد العزم على الوصول إلى نتائج يقينية ثابتة، فحسب القراءة الجادّة أن تضيء بعض المناطق المعتّمة لتشعّ ظلالا من الأسئلة على فضاء النصّ الإبداعيّ.

II. خصائص فنّ القصّ :

1) نمط الخطاب : بين السرد والاستطراد :

إنّ السرد في أبسط تعاريفه هو حكاية أفعال. والأفعال أحداث تتتابع تتابعا زمنيّا أو سببيّا يسهم في تطوّر الوظائف والعلاقات داخل النصّ القصصي. فعملية السرد تنتظم في تدرّجها وتراتبها وفي حفاظها على البعدين الزمني والسببي، الزمني من حيث أن الأحداث تمضي في زمن أفقيّ سياقي واحد لا خلخلة فيه، لا تقديم ولا تأخير، لا استباق ولا استرجاع إلاّ قليلا (الومضة الورائية في موقف الحشر مثلا)، والسببيّ، من حيث أن كل حدث تال ينبني على الحدث السابق له... كل ذلك في صياغة فنيّة تبرز متعة القصّ وإحكام البناء. أمّا الاستطراد فيعرّفه الجرجاني في تعريفاته بقوله : «الاستطراد سوق الكلام على وجه يلزم منه كلام آخر وهو غير مقصود بالذات بل بالعرض» (8). فلو بسّطنا هذه الصياغة تحقيقا للفهم لقلنا إنّ الإستطراد هو أن يكون المتكلّم في سياق كلام أصليّ أوّل فيخرج عنه عرضا إلى كلام ثان لغاية في نفسه، ثم يعود إلى كلامه الأصليّ...

وقد انتبه صالح بن رمضان في كتابة عن المعرّي ورسالة الغفران إلى تداخل هذين النمطين من الخطاب في الأثر، يقول: «ونجد في رسالة الغفران سلسلتين من المركّبات السردية: سلسلة القصص الخيالية وسلسلة النصوص الأدبيّة أو الشواهد الشعرية واللغوية التي تتخلّل رحلة الغفران أما سلسلة المركّبات المستمدّة من قصص رحلة الغفران فهي تمدّ القصّة الكبرى (رحلة ابن القارح ودخوله الجنّة) بالوظائف القصصية (الرغبة في دخول الجنة والتمتع بلذائذها، انتظار الحساب، ضياع صكّ التوبة، زيارة الجحيم....) ونذكر بأنها لا تكون إلاّ تنويعا فصيحا على نماذج مبثوثة في حياة العامة.

وأمّا سلسلة النصوص الأدبيّة فهي تمثل أوّلا حصيلة الاختيارات التي آثر المعرّي اختيارها دون سواها من الإمكانات المتعدّدة... وهي تمثل ثانيا الأدوات الفنيّة التي يستخدمها الكاتب في تلوين العالم الروائيّ...» (9).

إنّ هذا الشاهد النقدي يكشف عن هذا التداخل أو التفاعل الفنّي بين السرد والإستطراد ووظائفهما في تشكيل ملامح العالم القصصيّ في رسالة الغفران لذلك سنشرع أوّلا في بيان بعض خصائص استراتيجيا الخطاب السرديّ في الرسالة ثم نتطرّق إلى ذكر بعض مظاهر الإستطراد وأنواعه ووظائفه، إنّ المنطق السرديّ الذي انتظم بنية الرحلة في الغفران هو منطق الإستتباع الزمنيّ غالبا، فالأفعال والأحداث تتابع تتابعا نسقيا غالبا ما يكون زمنيا أو سببيّا مما يكشف عن رؤية سرديّة تقليديّة.

تنطلق الرحلة في عالم الغفران من وصف لمكوّنات عالم

الجنان من شجر وولدان وأنهار وآنية ولبن وعسل... إلخ... هذه المكوّنات على اختلاف أنواعها وظّفت (*) لتحدّد حركات البطل وأفعاله وما سيعقده من مجالس ومآدب فلئن كان إطار الجنة في بداية الرحلة متّصفا بالهدوء فإنّ بروز ابن القارح فيه هو الذي سيولّد الحركة والاضطراب فيه، فيشرع حينئذ في عقد مجالس المنادمة «وكأني به قد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس» (10) ثم يخطر له حديث النزهة فيتجوّل في أرجاء الجنّة ويلتقي بالشعراء فيواصل عقد المجالس وإقامة المآدب وهو في كلّ ذلك يسبّح بقدرة ربّه الذي يسخّر له «ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر من ألوان النعيم الأبديّ وأنواع اللذّة المستديمة التي لا تنقطع عن صاحبها إلاّ متى عزف هو عنها...» وما كان ابن القارح ليعود إلى «محلّه المشيّد بدار الخلود محمولا على مفرش من سندس» إلاّ بعد أن استهلك من متع الجنة ما يروي نفسا إلى اللذّة ظمأى... وأنّى لنفس مثل نفس ابن القارح أن تعرف الإرتواء؟... وبرجوعه هذا يعود الهدوء من جديد إلى عالم الجنان وتعلن الرحلة عن انتهائها.

فالمسار السرديّ في عالم الرحلة هو مسار متنام. وهذا التنامي اقتضاه منطق الأفعال في الرحلة والذي دلّت عليه أدوات العطف والاستئناف (الواو، الفاء، ثمّ...) وحتى الومضة الورائية في موقف الحشر فهي تقنية قصصيّة وظّفها أبو العلاء ليقطع من ناحية رتابة هذا التتابع فيلج تبعا لذلك بالرحلة إلى فضاء قصصيّ يحكمه نسيج سرديّ متين، ويسخر من ابن القارح سخرية لاذعة لحظة يجعله يذوق أهوال موقف الحساب تلفّظا وخطابا بعد أن عاشها ملفوظا وخبرا... ونلاحظ أيا أن السارد غالبا ما يستعير أثناء الوصف الشعر فينقلنا من ضيق السرد ونثريته إلى رحابة الشعر وسعته، وكأنه بذلك يلوذ بالشعر بما له من سلطة واقتدار على المتلقي الذي تكوّنت ذائقته على تبجيله وتفضيله، كما أنه يلوذ بقدرته على تصوير ما يعجز النثر عن الإحاطة به. هذا فضلا عمّا يثيره الشعر من قضايا لغوية وعروضية تنزاح بالخطاب من السرد إلى الاستطراد فتتحوّل وجهته، كما نرى لاحقا، من الإمتداد إلى الإنكسار ومن التنامي إلى الانحدار.

إنّ جمالية السرد في قصّة الغفران يمكن أن نحدّدها في عدّة نقاط وهي:

* تركيز الحكي أو السرد على بؤرة حدث أو أحداث رئيسية في نسق متنام متصاعد...

* تتابع الأحداث وتتاليها وفق منطق زمني تعاقبي ودورانها في إطار العالم الآخر أضفى عليها خيالا عجيبا خصيبا.

* اتصاف السرد ببعض خصائص الغريب والعجيب Le Fantastique ممّا جعل نصّ الغفران يمارس فعل إبداع مغامر. إنّه يسرد الخارق المتخيّل بوصفه فعلا مألوفا عاديا... إنّه يمزج التاريخي بالمتخيّل، والواقعيّ بالعجيب، يقول كمال أو ديب في هذا السياق: «إنّ رسالة الغفران من الدرر التي يندر نظيرها في فضاء الإبداع التخيّلي الجموح» (11) وهذا ما أجاز له تصنيفه ضمن ما اصطلح عليه بالأدب العجائبي Litterature Fantastique ويظهر ذلك من خلال بعض الأحداث الخارقة للمألوف كالجمع في عالم الغفران بين الإنسان والحيوان والجانّ والملائكة، وخروج الجواري من الثمار، وطيران الحصان في السماء، وتحوّل إرفّ من الإوزّ إلى جوار حسان... كلّ هذه المظاهر طبعت لغة السرد بخصائص فنيّة تقوم أساسا على البديع الفنّي والإغراب اللفظي والشاهد الشعري مما جعل بنية الرحلة تنفتح على عالم الاستطرادات وإن كانت في نفسها تعدّ مكوّنا من مكوّناته داخل رسالة الغفران عامّة.

فما هي إذن مظاهر هذه الإستطرادات وأنواعها ووظائفها ؟

إنّ الخطاب القصصي في الرسالة يعجّ بأعلام اللغة والأدب إلى حدّ اعتبرت فيه جنّة أبي العلاء جنّة الشعراء، فجمعت الرحلة بين متعة النعيم وحلاوته وبين متعة الأدب وطلاوته. بل إنّ الكلمات والقصائد نزّلت في النصّ منزلة الجواري والحور العين فتنة قول ولذّة خطاب، غير أن حضور الشعراء (جاهلين ومخضرمين ومن صدر الإسلام وبدايات العصر العبّاسي...) واستحضار أقوالهم الشعرية (بيتا أو مقطوعة أو قصيدة مطوّلة أو غير مطوّلة...) أثار قضايا أدبية ولغوية أسهمت من وجه في نموّ النصّ الأدبيّ وعطّلت من وجه آخر النسق السرديّ في القصّة. فهذه الوظيفة المزدوجة للاستطرادات بشتّى أنواعها هي التي جعلت قراءة الغفران لا تخلو من صعوبة وعسر سرعان ما ينقلبان إلى فتور ونفور من النصّ لدى ناشئتنا...

بل إن بعض النقاد يقرّون هذه الصعوبة غير أنهم يوظفونها في التسآل عن وظيفةهذه الاستطرادات في النصّ، لذلك كان طرحهم لها طرحا إشكاليا. فلقد أقرّ الدكتور مصطفى ناصف أنه «لا نستطيع أن نغفل صعوبة قراءة رسالة الغفران وما: يختلط فيها من تدافع. هل أراد أبو العلاء من العودة إلى مسائل اللغة والنحو أن يدرك بعض الناس بأنهم يسرفون على أنفسهم في طلب اللذات. هل أراد من وراء القضايا الأدبية والشعر أن يعيد النظر في مفهوم الماديّ.. هل أدخل الشعر في الفردوس ليعطي طابعا عربيّا يصل بين مجد الدنيا ومجد الآخرة.

هل أدخل الشعر مدخلا يدعو الى إعادة فهمه وإعادة فهم العقل العربيّ جملة؟». (12)

فهذه التساؤلات تبرّر النظر في وظيفة هذه الإستطرادات التي تعلّقت بالشعر أو بالغريب من اللفظ أو النحو أو العروض... فليس من شكّ في أن كثافة هذه الاستطرادات بأنواعها تنمّ عن تضخيم الوظيفة التعليمية في النصّ العلائي. بل إنّ أحد النقاد المحدثين (كمال اليازجي) لم يتوان عن اعتبار رسالة الغفران من هذه الجهة «خطابا تعليميّا يندرج ضمن الأدب التعليميّ أكثر من الأدب القصصيّ» (13). في هذا السياق، إذا نظرنا في بعض المحاورات التي أقامها ابن القارح مع عديد الشعراء في تأويل بعض الكلمات التي وردت في شعرهم: حواره مع لبيد بن ربيعة أو حواره مع عوران قيس، الذي نقتطف منه مقطعا بين ابن القارح و«عمرو بن أحمد الباهلي» نتبيّن من خلاله نموذجا من نماذج الإسهاب في قضايا اللغة نحوا وصرفا انطلاقا من الشعر.

يقول أبو العلاء: «فيُلْهِمُ الله القادرُ «ابن أحمر» علم التصريف، ليُريَ الشيخ (ابن القارح) برهان القدرة، فيقول ابن أحمر: «وماذا الذي أنكرت أن يكون الزِبْرِجُ من لفظ الزبرجد؟ كأن فعلا صرّف من الزبرجد، فَلَمَ يمكن أن يُجَاء بحروفه كلّها، اذ كانت الأفعال لا يكون فيها خمسة أحرف من الأصول، فقيل يزبرج، ثم بني من ذلك الفعل اسم فقيل: زبرج، ألا ترى أنهم إذا صغّروا فَرَزْدقا قالوا: فُرَيْزِدٌ، واذا جمعوه قالوا: فرازد؟ وليس ذلك بدليل على أن القاف زائدة. فيقول ـ خلد الله ألفاظه في ديوان الأدب ـ كأنك زعمت أن فعلا أخذ من الزربرجد ثم بُني منه الزبرج فقد لزمك على هذا، أن تكون الأفعال قبل الأسماء. فيقول ابن أحمد: لا يلزمني ذلك، لأني جعلت زبرجدا أصلا، فيجوز أن يحدث منه فروع ليس حكمها كحكم الأصول. ألا ترى أنهم يقولون: إنّ الفعل مشتقّ من المصدر. فهذا أصل، ثم يقولون: الصفة الجارية على الفعل يعنون القارب والكريم وما كان نحوهما. فليس قولهم هذه المقالة، بدليل على أن الصفة مشتقة من الفعل، اذا كانت اسما، وحق الأسماء أن تكون قبل الأفعال، وإنمايراد أنه ينطق بالفعل منها كثيرا ولمدّع أن يقول: الفعل مشتقّ من المصدر، فهو فرع عليه، والصفة فرع آخر، فيجوز أن يتقدّم أحد الفرعين على صاحبه.» (14).

وقس هذا الأمر أيضا على عدول المعرّي عن اللفظ

المألوف إلى غريب القول وكأنه بذلك يبرز قوّة حافظته وإلمامه بشوارد اللغة ونوادرها، بل إنه يكاد يكون موقفا ساخرا ماكرا من ابن القارح وادعاء تفوّقه في مجال الأدب وفصاحة الكلام أو البيان. وقد تجلّى هذا الأمر منذ مقدّمة الرسالة والتي استعمل فيها أبو العلاء كلمات مزدوجة الدلالة تحمل ظاهرا وباطنا، ووجها وقفا في آن واحد. فقد جعل كلمات «الحماطة» و«الحضب» و«الأسودان» كلمات أساسية منذ البدء وراح يقلّب الشعر فيها تحديدا لبعض دلالاتها. يقول في هذا الصدد : «والحماطة ضرب من الشجر... وتوصف الحماطة بإلف الحيّات لها... فأما الحماطة المبدوء بها فهي حبّة القلب... وأن الحضب ضرب من الحيات وأنه يقال لحبّة القلب حضب... وأنّ في منزلي لأسْوَدَ هو أعزّ عليّ من عنترة على زبيبة (15)...»، بل إنه يعدل أحيانا عن استعمال كلمة معروفة إلى كلمة غريبة مهجورة، يقول مثلا على لسان ابن القارح: «ولقد وجدت في بعض كتب الأغاني صوتا يقال عنه الجرادتان، فتفكّنتُ لذلك...» (16) (بمعنى تعجّبت).

ومثال ذلك كثير ورصده يسير، وكأنّ أبا العلاء غرّه علمه الواسع باللغة فراح يعرضه علينا في غير رفق بنا... غير أن بعض النقاد وجدوا في هذا الجوّ اللغوي قوّة وعمقا وثراء يبرهن على غيرة أبي العلاء على ذاكرة اللغة وعلى حضارة العرب وثقافتهم. يقول مصطفى ناصف: «رسالة الغفران رسالة في مناوشة الكلمات قليلة النظير في ثقافتنا... لقد مثل لنا أبو العلاء أمانة الكلمة الصعبة التي لا تبتذل ولا تلوكها الألسنة فتذبل ...» (17).

إنّ هذه الاستطرادات تتنزل ضمن الوظيفة التعليمية التي برّرت كثافتها وتنوّعها وإن أحدثت نوعا من التفكّك والفوضى في البناء لاسيّما بتعطيلها لحركة السرد ونسقه القصصي كما يظهر لأوّل وهلة، فإننا نؤكّد أن هذه الاسطرادات تلتحم بطريقة أو بأخرى باستراتيجيا الخطاب السردي في رسالة الغفران وتكشف عن رؤية فنّية متكاملة عند أبي العلاء الذي رام هذه المرواحة بين نسق السرد والقصّ من جهة ونسق الاستطراد والترسّل من جهة أخرى. هو تداخل لا يخلو من تعقيد ولكنه بني بناء هندسيّا محكما ينمّ عن قدرة أبي العلاء في صياغة نصّ له جماليته وقوّته.

2) **الشخصيات** : ثنائية السؤال والجواب وثنائية الحركة والسكون :

لعلّ مما تميّز به رسالة الغفران هو كثرة الشخصيات أو الفواعل مطاقا فيها... وهذه الشخصيات أغلبها من فئة الأدباء والشعراء واللغويين أي فئة الذين يشتغلون بالكلمة إبداعا أو نقدا أو تعليقا... ولا نعدم وجود صنف آخر من الشخصيات ذات البعد الديني في الثقافة العربية الإسلامية كشخصية الرسول محمّد وحمزة وعليّ وفاطمة وما اتصل بهذا النمط من الشخصيات من هالة قدسيّة أسطورية عند بعض الفرق المغالية من الشيعة مثلا، وفي المخيال الثقافي الشعبي العام بصورة مجمّلة. وإن كان أبو العلاء وظّف هذا النوع من الشخصيات لطرح بعض القضايا الغيبيّة والدينية محدّدا موقفه النقدي منها بصورة أو بأخرى، فإننا نلفت النظر إلى أننا سنهتمّ بفئة الشعراء تخصيصا ونوعية علاقة ابن القارح بهم، لاسيّما وأن ابن القارح أديب مغرم بالشعر والشعراء.

ونشير في البدء إلى أن أبا العلاء قد جمع شخوصه من عصور أدبية وأحقاب زمنية مختلفة ومتباعدة تمتدّ من الجاهلية وصولا إلى منتصف القرن الثاني للهجرة، وإن كان نسق الحضور خاضع إلى منطق الإطّراد العكسيّ أي كلما تقدمنا في الزمن قلّ نماذج الشعراء... فلسنا نجد مثلا من شعراء القرن الثاني سوى بشار بن برد...

أما أبو تمام (ق 3 هـ) والمتنبّي (ق 4 هـ) فقد ورد ذكرهما في قسم الردّ المباشر.
لذلك كان وجود هذه الشخصيات في قسم الرحلة وجودا تقديريا مشروطا بصيغ الافتراض التي ميّزت أسلوب بناء الرحلة والتي وردت كلها معقودة بمشيئة الله، فكان تبعا لذلك منطق اللقاء بين الشخصيات وجمعهم معا على تباعدهم في الزمن التاريخي، منطقا مبرّرا بالتقدير من جهة وبالمصادفة من جهة أخرى.
وتشترك شخصيات الرحلة زيادة على الوجود التقديري في الجنة أو الجحيم «في أن لكلّ واحد منهم حياتين: حياة قضّاها في الدنيا وحياة يقضيها في الآخرة، وأن حياة الآخرة ناتجة عن حياة الدنيا وعن أشعار قالوها في الوجود الدنيوي» . (18)
من هنا تميّز اللقاء بين البطل وبعض الشخصيات بطابع مشهديّ مخصوص كان الحوار يشكّل أبرز مقوّماته الفنيّة. وهذا ما انتبه إليه أحد النقاد حين قال: «فما تتميّز به هذه المشاهد القصصية في قسم الرحلة هو حضور البطل وبروز عنصر الحوار (19)»، وهما متلازمان لأن البطل دائما هو صاحب المبادرة في بدء الحوار مع من يلقاه بطرح سؤاله المتكرّر عن سبب الغفران، «بمَ غُفرَ لكَ» أو بما يرد في صيغ أخرى، ثم يقع الاستفسار عن مسألة لغوية أو أدبية أو ما يتعلّق بصحّة نسبة شعر ما إلى صاحبه، أو التأكّد من صدق واقعة ما ترتبط بحياة تلك الشخصية في الدار العاجلة وقد يطلب ابن القارح ممّن يخاطبه أو يحاوره أن ينشده قصيدة ما أو مقطوعة منها... يقول مثلا سائلا «عديّ بن زيد» أن ينشده «صاديته»: «فيقول الشيخ: يا أبا سوادة، ألا تنشدني (الصّادية) فإنها بديعة من أشعار العرب؟ فينبعث منشدا:

أبلغ خليلي عبد هند فلا
زلت قريبا من سواد الخصوص

... ويثنني إلى أعشى قيس فيقول : يا أبا بصير أنشدنا قولك :

أمِن قتلة بالأنقا
ءِ دارٌ غير محلولهْ

... ويقول للبيد «أنشدنا ميميتك المعلّقة... أو أخبرني عن قولك...». وهو بهذا الطلب يمنح لنفسه سلطة السؤال ويبيح لنفسه، وهو الأديب العالم بالشعر وقضاياه، أن يتتبّع سقطات هذا وعيوب ذاك ويواجه شعراء الجنة كما يواجه شعراء النار بهذه القضايا الأدبية «من هنا عمل الطابع الحواريّ الذي جاءت عليه الرحلة على تقسيم الشعراء إلى صنفين: صنف يجيب عن أسئلة ابن القارح ويضع بذلك حلاً لهذه القضايا الأدبيّة التي تشغله وصنف لا يجيب عن هذه الأسئلة لأنه مشغول عنها» (21) إمّا بالنعيم الذي هو فيه حتى أنه نسي الشعر وقضاياه: «يقول للشمّاخ بن ضرار (أحد عوران قيس) : «لقد كان في نفسي أشياء من قصيدتك التي على الزاي، وكلمتك التي على الجيم، فانشدنيهما لازلت مخلّدا كريما. فيقول: لقد شغلني عنها النعيم الدائم، فما أذكر منهما بيتا واحدا»(22)، وإمّا لما هو فيه من أهوال الجحيم فهذا عمرو بن كلثوم يردّ عليه : «إنَك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه، فاشغل نفسك بتمجيد الله وأترك ما ذهب فإنه لا يعود» (23). ولعلّ أكثر أصوات أهل النار معارضة للبطل هو إبليس الذي يبدي ضيقه وسخطه من هذا الفضوليّ المتعالم ويوجّه اللوم إلى زبانيّة جهنّم لعجزهم عن جذبه إلى النار : ما رأيت أعجز منكم إخوان مالك * فيقولون : كيف زعمت ذلك يا أبا مرّة؟ فيقول: ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه؟ قد شغلكم وشغل غيركم عمّا هو فيه ! فلو أنّ فيكم صاحب نعيزة قويّة، لوثب وثبة حتى يلحق به فيجذبه إلى سقر. فيقولون: لم تصنع شيئا يا أبا زوبعة ! ليس لنا على أهل الجنة سبيل.»(24)

أمّا في مستوى العلاقة المكانية بين البطل والشخصيات فإنها تتأسّس على ثنائية الحركة والسكون. فلقد بدا ابن القارح في بعض مواضع الرحلة متنقلا في المكان ولعل أفعالا من قبيل «يركب نجيبا، يسير ثم ينصرف... ويمضي...» كلّها تفيد معنى الحركة. وأما المواطن التي جاء فيها ابن القارح ساكنا فتتمثل في مجالس المنادمة والمآدب حيث يكون فيها ابن القارح ثابتا في المكان لا يتنقل إلاّ بانتهاء المجلس وذهاب كلّ من كان فيه إلى حال سبيله في عالم الجنان. ولقد تفطّن الأستاذ حسين الواد إلى منطق التقابل في هذه الثنائية بين ابن القارح وبقية الشخصيات يقول: «وننظر إلى هذا التقسيم من زاوية الأشخاص الذين يلاقيهم ابن القارح في رحلته، فنلاحظ أنهم جاؤوا ساكنين حيث تحرّك ابن القارح، ومتحرّكين حيث سكن هو» (25). وتفضي به هذه الملاحظة إلى الإستنتاج التالي: «ولا تقتصر ظاهرة الحركة والسكون على نصّيْ النزهة والمنادمة بل تشمل الرحلة بكاملها: وابن القارح إمّا متحرّك في الجنّة وإمّا ساكن، والأشخاص فيها إمّا ساكنون وإمّا متحرّكون، وسكونهم يقابله تحرّك ابن القارح ويبرزه، وتحرّكهم يقابله سكون ابن القارح ويوضحه كذلك (26).

ومن هذه الثنائيات التي تبرز نوعية العلاقة بين البطل والشخصيات في عالم الرحلة، سواء كانت ثنائية السؤال والجواب أو ثنائية الحركة والسكون فإنها أسهمت في ظهور خاصية فنيّة مميّزة للبناء القصصي في رحلة الغفران وهي ظاهرة «التضمين القصصيّ Enchassement، وهي ظاهرة تقوم على توالد الحكايات وفق منطق خاص من الترابط.

ولئن ميّزت هذه الظاهرة بعض النصوص النثرية القصصية كألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، فإنها ظهرت أيضا في رسالة الغفران وبخصوصية لافتة، تتمثل في أن كل شخصية يلتقي بها البطل ابن القارح تسرد عليه قصّة دخولها الجنة وحصولها على الغفران فتنضاف القصص إلى بعضها بعضا في «بناء انضماميّ» متميّز. يقول حسين الواد مشيرا إلى أن حتى الحيوانات لها قصصها، يقول: «والواقع أن لكلّ شخص في الرحلة قصته بما في ذلك الحيوان، فللأسد قصته وللذئب قصته والجنيّ له قصته وحتى الحيّات فإنّ لها قصصها» (27) بل إنّ هذه القصص جميعا وردت بدورها مضمّنة في قصّة كبيرة هي قصّة رحلة ابن القارح في العالم الآخر.

3) الراوي بين الاحتجاب والانكشاف:

نشير في البدء إلى أنه ينبغي ألاّ نخلط بين الراوي le narrateur وبين الكاتب l'ecrivain. فلئن كان الأوّل بعبارة علماء السرديّات «كائنًا من ورق» «لا وجود له إلاّ داخل النصّ الأدبيّ، فإن الثاني ـ كائن واقعي تاريخي، كائن من «لحم ودم»...

فالراوي شخصية فنّية خيالية شأنها في ذلك شأن بقية الشخصيات القصصية، يتوسّل بها المؤلف وهو يؤسّس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكيّ والتعبير عن مواقفه في شكل فنّي يعتمد أساسا لعبة المراوغة والإيهام بواقيعة ما يُروى وما يقال...

ولقد اهتمّ علماء السرد بمسألة من المتكلّم في القصة؟ وما هي وجهة النظر Point de vue التي تُروى من الحكاية؟ وما هي نوعية العلاقة التي تحكم الراوي ببقية الشخصيات في النصّ القصصي؟

هذه الأسئلة وغيرها طرحت ما يسمّى بالرؤية Vision في الخطاب القصصي ويقصد بها الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند عرضها وتقديمها... وقد حصرها جون بويون Pouillon. J في ثلاثة أنواع (28).

أ ـ الرؤية من الخلفVision par derriere ويتميّز فيها الرّاوي بمعرفته كل شيء عن شخصيات قصّته بما في ذلك خواطرها وأحلامها وأعماقها النفسية. فالراوي هنا

يكون أكثر علما من الشخصية (سارد > شخصية) بل إنّه يبدو وكأنه إله عليم Omniscient لمعرفته المطلقة. وهنا يكون السرد بضمير الغائب.

ب ـ الرؤية مع Vision avec : وتكون معها معرفة الراوي / السارد مساوية لمعرفة الشخصية. فالراوي لا يعلم من الشخصية القصصية إلا ما تعلمه هي من نفسها (السارد = الشخصية) ولذلك كثيرًا ما تتطابق شخصية الراوي بالشخصية القصصية فيتمّ السرد بضمير المتكلّم.

ج ـ الرؤية من الخارج Vision de dehors وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين وفيها يكون الراوي أقلّ معرفة من الشخصية (السارد < الشخصية).

فما هي إذن خصائص الرؤية القصصية في رسالة الغفران ؟ وما هي وظيفة الراوي في هذا النصّ السرديّ؟

لقد انفتح الخطاب القصصي في بداية قسم الرحلة بأسلوب سرديّ ورد على لسان راو مجهول «فقد غُرِس لمولاي الشيخ الجليل شجر كثير لذيذ اجتناء...» (29). وقد هيمن هذا الراوي بظهوره واختفائه على فضاء الرحلة بمكانها وزمانها وشخوصها وبطلها. فهو الذي وصف لنا مكوّنات الجنان ويقرّب لنا أوقات الزمان ويقدّم لنا الشخصيات ويمهّد للقائها بالبطل. هو راو يعتمد ضمير الغائب في الخطاب ويختار الكلام من وراء حجاب، فيرصد كامل الأحداث في القصّة ويقدّم تفاصيلها وجزئياتها...

فقد بدا الراوي في الغفران راويا عليما بكلّ شيء، فهو يتبع البطل في حركته وسكونه ويرصد أفعاله وأحواله وأقواله، ويحيط بشخصيات القصّة ومصيرها ويعلم ما في خواطرها قبل أن يعبّروا عنها. فهيمنته على القصّ جعلت نمط الرؤية المميّز لنصّ الغفران هو الرؤية من الخلف والتي تعدّ من أنماط الرؤية السردية التقليدية.

غير أن هذه الهيمنة لم تمنع ظهور نمط آخر من الرؤية القصصية كانت فيها الشخصيات تتحدّث عن نفسها وتروي قصّة دخولها الجنة بل إنّ البطل نفسه سنراه راويا في موقف الحشر يسرد علينا أهوال الحساب وما عاناه من عنت الانتظار والفزع قبل دخوله الجنة وحصوله على الغفران.

ولو رمنا الإيجاز والإكتناز في هذا العنصر، لقلنا إنّ الرّاوي المجهول قد نهض في الرحلة بعملين أساسيين: يتمثل أحدهما في تتبّع البطل ابن القارح وإيراد كلّ ما يعرض له (ويخطر له، ويذهب... ويقول...) ويتمثل الثاني في تفسيره لإستعمالاته اللغوية كقوله «يعني بالحباق جزرة البقل» (30) أو قوله مفسّرا: «حكى الفرّاء وحده أغار في معنى غار إذا أتى الغور، وإذا صحّ هذا البيت للأعشى فلم يرد بالإغارة إلاّ ضدّ الإنجاد» (31)....

وفي هذا النمط من الخطاب القصصي يكون الراوي مهيمنا على القصّ فارضا وجهة نظره في تقديمه الأحداث ووصفه لها.

أما النمط الثاني من القصّ ففيه يختفي الراوي ليترك حبل الكلام إمّا للبطل وإمّا للشخصيات تروي لنا قصّة دخولها الجنة، فيتحوّل ضمير السرد حينئذ من الغائب إلى المتكلّم.

فلئن كانت الرؤية من الخلف التي تتميّز بهيمنة الراوي المجهول الذي يمسك بخيوط الأحداث ومصير الشخوص ويحرّكها كيف يشاء ويقفو آثار البطل ويعلم سرّه وجهره وظاهره وباطنه فإنّ الرؤية ـ مع والتي تتميّز بظهور ضمير المتكلم في السرد تفسح المجال لبث تشويق فنّي أخّاذ في سرد الأحداث، وتكشف بصورة مباشرة عمّا يختلج في نفوس الشخصيات من شتى المشاعر إزاء بعض المواقف أو المشاهد. وقد ألفينا ذلك في قصّة الحشر حيث جعل المعرّي بطله ابن القارح يروي لنا حكايته بنفسه :

«فيقول ـ أنطقه الله بكل فضل، إن شاء ربّه ان يقول: أنا أقصّ عليك قصّتي : لمّا نهضت أنتفض من الريم،

وحضرت حرصات القيامة... ذكرت الآية... فطال عليّ الأمد...» (32)، فنلاحظ كيف انتقل زمن الخطاب من المضارع إلى الماضي وتحوّل ضمير السرد من الغائب إلى المتكلّم. وفي بعض المقاطع الأخرى من قسم الرحلة نجد بعض الشخصيات القصصية تنقلب بدورها إلى روّاة تروي لنا قصص دخولها الجنة مثل الأعشى وعبيد بن الأبرص وزهير بن أبي سلمى وغيرهم، بل إنّ الكائنات القصصية الأخرى من عالم الجن والحيوان تسرد على ابن القارح قصّة دخولها الجنة مثل أسد القاصرة والحيّة ذات الصّفا والحيّة الفقيهة العالمة والجنّي أبي هدرش... وفي هذا النمط من القصّ تقترب الشخصية من المتلقّي فتجعله يدرك، من خلال .كلامها عن نفسها، حاضرها الذي تحيا وتطّلع على ماضيها الذي عاشته وما طرأ عليها من تحوّلات وتغيّرات... فالشخوص اذن تتكلم وتتحاور وتتجادل مفسحة المجال لضمائر الخطاب المتعدّدة بتعدّد الفواعل اللامتناهي، وتعدّد الوقائع الطريفة والعجيبة في عالم بوليفوني Polyphonique تظهر فيه أصوات وتغيب فيه أخرى على إيقاع منتظم من الظهور والإختفاء ومن الحضور والغياب أو من الإنكشاف والإحتجاب.

ولعلّ هذه الظاهرة الجمالية في عملية القصّ هي التي جعلت، إلى جانب ظواهر فنيّة أخرى طبعا، من قسم الرحلة نصّا قصصيا إبداعيا من الطراز الأوّل في موروثنا الأدبيّ.

III. خصائص فنّ الترسّل :

1) مقام الترسّل في النثر العربيّ :

إنّ معنى الرسالة في الأصل كما يقول التهانوي في كشّافه: «الكلام الذي أرسل إلى الغير» ودلالة الرسالة على الكلام الذي أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوي والإبلاغ الكتابيّ. والأوّل هو الأسبق في الإستعمال عند العرب القدامى. وقد تطوّر معنى الرسالة من الدلالة على البلاغ الشفويّ إلى الدلالة على النصّ المدوّن الذي يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسَل إليه. ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذي يفترض وجود قارىء بدلا من سامع. وقد تنوّع هذا الشكل من الرسائل حسب الأغراض التي كانت توجّه إليها في الإطار الرسميّ من سياسيّة ودينية... ثمّ نشأت الدواوين في العصر الأموي فبرزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمدا من أشكال الكتابة الأدبية ثم تطوّرت في العصر العباسي الرسائل السلطانية والرسائل الإخوانيّة.

وقد اشتهرت عدّة من النصوص الأدبية على تنوّع أشكالها بكونها اتخذت اسم «رسالة» عنوانا لها، لاتساع المفهوم وتداوله، ولبداية تأصّل سنن الكتابة الترسلية وخصائصها.

وقد كانت الرسائل تكتب لرغبة داخلية ذاتية أو رغبة جمعية خفيةو وقد تكتب أيضا بناء على طلب أو سؤال... غير أن الرسائل الأدبية تختصّ فضلا عن هذا كلّه بنزعتها غالبا إلى التفنّن في الصياغة وبرغبة أصحابها أحيانا في الخروج عن النمط المألوف وخرق الوقائع. وفي هذا السياق يقول الناقد المغربيّ عبد الفتاح كيليطو في كتابه «المقامة والتأويل: قراءة في الغائب»: «الترسل تثبيت لصلة مدهشة ولكنها مبرّرة. إنّه سبر لغور المعنى بمسبار الكتابة وقد يحمل الترسل في طيّه شحنة «ميثولوجية» فائقة تبدّد زيف الحركة السطحية للوقائع» (33) وعلى هذا الأساس فإن تسمية نصّ الغفران لأبي العلاء بالرسالة تصنّفه بداهة ضمن فنّ الترسّل غير أن خصوصية هذا النص واختراقه للنمط المألوف في كتابة الرسائل أضفت عليه ما يرسّخ انتماءه أيضا ضمن الموروث القصصي عند العرب. إنّ رسالة

الغفران تمثل لحظة تقاطع فنّي عجيب نادر الوجود بين فنّ الترسّل وفنّ القصّ.

وبعد رصدنا لأبرز مكوّنات الفنّ القصصي في رسالة الغفران في القسم الأوّل من عملنا، نحاول الآن إجلاء بعض خصائص الترسّل منتهين في الأخير إلى إبراز هذا التداخل الفنّي بينهما باعتباره سمة أخرى من سمات طرافة هذا النص وثرائه الأدبيّ.

وننطلق بدءا من محاولة رصد مدى التماثل بين الرسالة الإبتدائية (ابن القارح) والرسالة الجوابية (المعرّي) حتى نستخرج أبرز سنن الكتابة الترسّلية عند العرب. نفتح رسالة ابن القارح وننظر في بدايتها وخاتمتها فنجد ما يلي: «بسم الله الرحمان الرحيم، استفتاحا باسمه واستنجاحا ببركته، والحمد لله المبتدىء بالنعم المنفرد بالقدم... وصلواته على محمّد وأبرار عترته وأهليه صلاة ترضيه وتقرّبه وتدنيه وتزلفه وتحظيه: كتابي، أطال الله بقاء مولاي الشيخ الجليل، ومدّ مدّته، وأدام كفايته وسعادته، وجعلني فداءه... ويعلم الله الكريم، تقدست أسماؤه، أنّي لو حننت إليه أدام الله تأييده، حنين الواله إلى بكرها، أو ذات الفرخ إلى وكرها... (34)». ثم يشرح ابن القارح والحمد لله ذي الأفضال، وصلواته على محمد وخيرة الآل... وأسألهأدام الله عزّه، تشريفي بالجواب عنها، فإن هذه الرسالة، على ما بها، قد استحسنت وكتبت عنّي وسمعت منّي، وشرّفتها باسمه وطرّزتها بذكره» (35).

ومتى نظرنا الآن في رسالة الغفران لإبراز مدى التماثل في البناء وجدنا في مقدّمة الرسالة ونهايتها ما يلي: «بسم الله الرحمان الرحيم، اللهمّ يسّرو أعنْ، قد علم الجبر الذي نسب إليه «جبرئيل» وهو في كلّ الخيرات سبيل، أن في مسكني حماطة تثمر من مودّة مولاي الشيخ الجليل، كبت الله عدوّه وأدام رواحه... (36)» وتتواصل هذه الديباجة أو هذه المقدمة الثعبانية لكثرة ذكر أسماء الحيّات فيها وإلتواء معانيها وازدواجها بين ظاهر وباطن، إلى أن يقول: «وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور ومن قرأها مأجور...» (37) ثم يستطرد إلى قسم الرحلة: «فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل، إن شاء الله، بذلك البناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء...» (38). إلى أن يعلن عن انتهاء هذه الرحلة في العالم الآخر والعودة إلى مواصلة الردّ، يقول: «وقد أطلت في هذا الفصل ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة» (39).

فينفتح الردّ المباشرة بتتبّع المسائل التي أثارها ابن القارح مسألة مسألة فيأتي عليها جميعا ويصل بذلك إلى لحظة إنهاء الرسالة فيقول معتذرا عن تأخير الردّ وطوله: «وأنا أعتذر إلى مولاي الشيخ الجليل من تأخير الإجابة فإنّ عوائق الزمن منعت من إملاء السوداء... وأنا مستطيع بغيري فإذا غاب الكاتب فلا إملاء. ولا ينكر الإطالة عليّ... وعلى حضرته الجليلة سلام يتبع قرومه إناله وتلحق بعوده أطفاله» (40).

ماذا عسانا نستنتج من هذا كلّه؟ أو بعبارة أخرى ما هي خصائص فنّ الترسّل كما تتجلّى في هيكل كلّ رسالة؟ إنّ كل ديباجة أو مقدّمة في الرسالة تختصّ بالبسملة والحمدلة والصلاة على الرسول... لكأن ذلك يمثل استهلالا تقليديّا لإفتتاح خطاب رسميّ. ويلي ذلك مباشرة إبراز لنوعية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه وما يلوّنها من مظاهر التوق والشوق وملامح الصفاء والوفاء»... ثم تنتهي كل رسالة حسب طبيعتها. فالرسالة الإبتدائية تطرح السؤال وتطلب «التشريف بالجواب»، والرسالة الجوابية، تردّ أو تجيب على طريقتها الخاصة وتُنهي الجواب أو الردّ بالاعتذار جريا على عادة فنّ الترسّل وإبقاء على تبادل الودّ بالودّ فيكون كلاما بكلام...!

ومتى تأملنا التماثل بين الرسالتين وجدناه يقتصر في رسالة الغفران على بداية الردّ ثم مواصلته بعد قسم

الرحلة. فقسم الرحلة إذن هو العنصر الإضافيّ الناشر في الظاهر عن التماثل بين الرسالتين، وهذا ما شكّل فرادة رسالة الغفران عن رسالة ابن القارح أوّلا وعن غيرها من رسائل العرب عامة في ذاك العصر. فلقد سلكت رسالة الغفران مسارا مناقضا لما كان مألوفا، سارت على غير ما كان متوقّعا لها... جاء الخيال ليقلب المسار. كانت الرسالة تتوخّى ردّا على جملة من المسائل، فإذا بالذات تنفلت من عقالها لتخطّ خطابا بالغ السخرية وفائق الخيال وهندسيّ البناء، ثم تعود إلى مواصلة الردّ المباشر في دقّة من التفصيل بارزة، حيث كان الردّ محدودا بالبسملة في أوّله وبالسلام في منتهاه وآخره، وبين البسملة والسلام كلام مبنيّ على مسائل في الزندقة والزنادقة. وهذا المسار في البناء جعل العلاقة بين الباثّ والمتقبل أو المرسل والمرسل إليه في الرسالة الأولى بسيطة ثابتة وفي الرسالة الثانية مركّبة متحوّلة: ففي رسالة ابن القارح كان الباثّ معلوما (وهو ابن القارح) والمتقبل كذلك معلوم (المعرّي). وسارت الرسالة إلى نهايتها على هذا النمط من التواصل وفق ما تقتضيه سنن الكتابة الترسّلية العادية. وفي رسالة الغفران جاء أبو العلاء في قسم الردّ باثّا معلوما وفي قسم الرحلة راويا مجهولا أما ابن القارح فقد جاء في الردّ متقبلا معلوما وكان في الرحلة موضوع حديث. من خلال هذا كلّه، نتبيّن أن أبا العلاء قد حافظ ونوّع في آن واحد في خصائص التواصل لعملية التراسل وجعل في رسالته ما يشدّها إلى جنسها من وجهة وما يفصلها عنه من وجه آخر.

2) بلاغة السجع ووظيفة الشعر :

يمثل السجع والشعر من أبرز أساليب الكتابة والبلاغة في فنّ الترسّل. فهما من العناصر الثابتة والمميّزة بحضورها هذا الجنس الأدبيّ عن سواه. لذلك مثلا معا في تناغم فنّي أسلوبا جامعا بين قسمي الرسالة يمتن نسيجها الفنّي ويقوّي وحدة بنائها.

فأمّا عن السجع فقد اقتضى حضوره بشكل مكثف ولافت حضورا للفظ الغريب أيضا إلى حدّ كان يترك فيه المعرّي اللفظة المعروفة المتداولة إلى اللفظة الشاردة الغريبة تحقيقا للسجع في الكلام، يقول مثلا في ديباجة الرسالة: «وأنّ في طمريّ لحضبا وكلّ بأذاتي، لو نطق لذكر شذاتي، ما هو ساكن في الشقات ولا بمتشرّف على النقاب، ما ظهر في شتاء ولا صيف، ولا مرّ بجبل ولا خيف....(41) وهذا ما انتبه إليه طه حسين وعدّه خاصية من خصائص الكتابة الأدبية عند أبي العلاء، يقول: «إنّ الغريب والسجع يلزمان أبا العلاء في كتابته، ولكن من الحق علينا أن نقسّم نثر أبي العلاء قسمين: أحدهما ما يذهب فيه مذهب الإنشاء والتنميق وهذا لابدّ فيه من السجع والغريب. والآخر ما يذهب فيه مذهب القصص التاريخي أو العلمي وهذا يقلّ فيه السجع والغريب حتى لا تكاد تعثر بهما» (42).

فالسجع إذن يتنزل ضمن نزعة أبي العلاء إلى تنميق خطابه الأدبيّ، وهو مع ذلك لا يغيّر من أصل المعنى وإنما يحسّن صورته وينمّق معرضه. ولذلك كان أبو العلاء يجتهد في اختيار الألفاظ ويجوّد في أساليب الأداء حتى يبرز تبرّزه في صناعة الأدب من جهة وحتى يحقق لنصّه جماله وخلوده من جهة أخرى.

لذلك أطنب أبو العلاء في توظيف هذه الظاهرة الفنيّة في كامل رسالته، بل إن السجع كان يحضر بقوّة وجلاء في قسم الرحلة أكثر منه في قسم الردّ أحيانا وهذا ما أبرزه طه حسين أيضا بقوله: «... وأمّا ما كان من وصف الجنة أو نعيمها أو النار وجحيمها فالسجع فيه لازم والغريب فيه موفور» (43).

وأمّا عن الشعر فله بلاغته الخاصة. وقد تجاور مع النثر في كامل الرسالة أيضا، فنهض تبعا لذلك بعديد الوظائف تختلف حسب السياق أو المقام من قسم

الرحلة أو قسم الردّ. فقد كان حضور الشعر طبيعيا في قسم الرحلة لأن الشعراء كانوا محور القصّ فضلا عن أن البطل نفسه كان معرما بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا كان الشعر يقوم بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل، وكان يرد أيضا في سياق التمثيل للموقف القصصي، ومثل جواز مرور أو عبور لدخول عديد الشعراء الجنة، كما استخدم الشعر للتسلية واللهو في مجالس المنادمة والطرب في الجنة، أو لإثارة قضايا لغوية وعروضية وأدبية بصفة عامة...

غير أننا نشير أيضا إلى أن حظور الشعر بهذه الكثافة في قسم الرحلة، جعله غالبا ما يكسر نسق السرد عبر كثرة الاستطرادات فيعود بالرحلة من فضائها القصصي إلى فضائها الترسّلي التي انبثقت منه.

وعن حضور الشعر في قسم الردّ، نشير إلى أنه ورد، في أغلب الحالات، في سياق استدلالي تبريريّ لمواقف أبي العلاء في دفاعه عمّن اتهمهم ابن القارح بالزندقة شأن بشار بن برد وأبي تمّام والمتنبّي وغيرهم... بل إننا نلحظ أحيانا أن أبا العلاء يعضد الشاهد الشعري بالشاهد الديني من النصوص التأسيسية في الثقافة العربية الإسلامية سواء كان حديثا نبويًا أو آية قرآنية. ونورد هذا الشاهد، على طوله، مثالا يبرز بعض ملامح استراتيجيا الردّ التي سلكها أبو العلاء والتي تجمع بين سعة الثقافة الدينية والأدبية من ناحية وبين الرؤية العقلية أو العقلانية في تقويم المسائل أو الحكم عليها، وهو شاهد مقتطف من سياق ردّ أبي العلاء على ابن القارح في مسألة الزندقة والزنادقة يقول أبو العلاء: «(...) وقد كثر المقال في ذمّ الدهر حتى جاء في الحديث «لا تسبّوا الدهر فإن الله هو الدهرُ» وقد عُرف معنى هذا الكلام، وأن باطنه ليس كظاهره، إذ كان الأنبياء، عليهم السلام، لم يذهب أحد إلى أن الدهر هو الخالق ولا المعبود. وقد جاء في الكتاب الكريم «وما يُهلكنا إلاّ الدهرُ»...

(...) وأمّا غيظه على الزنادقة والملحدين، فأجزه الله عليه، كما أجره على الظمأ في طريق مكّة واصطلاء الشمس بعرفة... ولكن الزندقة داء قديم، طالما حلم بها الأديم...

(...) وبشّار إنما أخذ ذلك عن غيره، وقد رُوي أنه وُجد في كتبه رقعة مكتوب فيها: إنّي أردت أن أهجوَ فلان بن فلان الهاشميّ، فصفحت عنه لقرابته من رسول الله صلى الله عليه وسلّم، وزعموا أنه كان بشّار (يخاصم) سيبويه، وأنه حضر يوما حلقة يونس بن حبيب، فقال: هل ههنا من يرفع خبرا؟ فقالوا: لا، فأنشدهم:

بني أميّة هبّوا من رقادكم
إنّ الخليفة يعقوب بن داود
ليس الخليفة بالموجود فالتمسُوا
خليفة الله بين الناي والعود

وكان في الحلقة سيبويه، فيدعي بعض الناس أنه وشى به. وسيبويه فيما أحسب كان أجل موضعا من أن يدخل في هذه الدنيات بل يعمد لأمور سنيّات...» (44)

وكان أبو العلاء وهو يذكر الأشعار في قسم الردّ غالبا ما يتوقّف، شأنه في ذلك شأن قسم الرحلة، ليشرح بعض الألفاض التي فهمت على غير وجهها محاولة منه الدفاع عن الشعراء وإمعانا منه في نقد ابن القارح والسخرية منه ومن ادّعائه العلم والتوبة والتقوى...

3) التفصيل والتعليل في الردّ :

لقد سلك أبو العلاء في ردّه على مسائل ابن القارح مسلكا دقيقا جعله يتبع نظام ورود المسائل في رسالة ابن القارح ويردّ عليها مسألة مسألة مما جعل قسم الردّ المباشر يؤسّس علاقة تماثل أو توافق واضحة مع متن

رسالة ابن القارح. وهذا ما وسم قسم الردّ في الغفران بسمة التفصيل المتمثلة في استعمال أداة «أمّا» للدلالة على الإنتقال من مسألة إلى أخرى...

فمثلا يقول ابن القارح في رسالته: «قال المتنبي: أذمّ إلى هذا الزمان أُهَيْلَهُ...» (45). يجيب أبو العلاء في قسم الردّ المباشر: «فأمّا ما ذكره من قول أبي الطيّب...» (46)، أو يقول ابن القارح أيضا: «ولكني أغتاظ على الزنادقة والملحدين الذين يتلاعبون بالدين...» (47) يجيب أبو العلاء مستعملا دائما أداة التفصيل في صدارة خطابه في كلّ مسألة: «وأمّا غيظه على الزنادقة والملحدين...» (48)، أو كذلك عندما يذكر ابن القارح في رسالته الخليفة الوليد بن يزيد قائلا: «والوليد بن يزيد أقام في الملك سنة وشهرين وأيّاما...» (49) يردّ عليه أبو العلاء في غير خوف ولا تقيّة: «وأمّا الوليد بن يزيد فكان عقله عقل وليد...» (50) إلخ...

ولمّا كان التفصيل أسلوبا سمح لأبي العلاء أن يسير في الردّ على البرنامج نفسه الذي رسمه ابن القارح في رسالته، فإنه مكّنه أيضا من التوسّع في الإجابة وتعليل آرائه ومواقفه ونقد ونقض ما ذهب إليه ابن القارح... لذلك تميّزت بنية الردّ بمسار ينطلق فيه أبو العلاء من تحديد المسألة عبر أسلوب التفصيل (أمّا) ثم يشرع في تحليل الظاهرة فيقوّم كثيرا من المعارف التاريخية والأدبية غفل عنها الشيخ الحلبيّ ابن القارح لينتهي إلى تعليل الموقف بالإستدلال عليه إمّا شعرا وإمّا قرآنا... هو منهج يكشف عن علم أبي العلاء بمكر ابن القارح وإظهاره ما لا يبطن، وينمّ عن قدرة فائقة عند شيخ المعرّة على الاحتجاج والنقد والردّ. ويكفي دليلا أن نذكّر بموقف أبي العلاء من الزندقة في سياق ردّه على ما ادّعاه ابن القارح على المتنبّي من تهم وادّعاءات، دون أن نغفل عن ذكر منزلة المتنبّي في نفس أبي العلاء مما جعله يتحمّس في الدفاع عنه، ويردّ الإتهام ليرجم به ابن القارح نفسه مدّعي الدين والتقوى، يقول: «وإذا رُجع إلى الحقائق فنطق اللّسان لا ينبىء عن اعتقاد الإنسان، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق، ويحتمل أن يُظهر الرجل بالقول تديّنا وإنما يجعل ذلك تزيّنا، يريد أن يصل به إلى ثناء أو غرض من أغراض الخالبة أمّ الفناء، ولعله قد ذهب جماعة هم في الظاهر متعبّدون وفيما بطن ملحدون» (51). وفي هذا الكلام من خفيّ الإشارة إلى تعرية ابن القارح وفضحه ممّا لا يصعب تبيانه والاستدلال عليه...

غير أننا نشير إلى أن ثنائية التفصيل والتعليل التي طبعت أغلب مساحات قسم الردّ إلى حدّ كاد يستحيل معه النصّ أجوبة مستقلّة بعضها عن بعض في ضرب يوهم بالتفكّك في البناء والتشتّت في المسائل، فإننا نؤكّد على الوحدة البنائية لهذا القسم باعتبار أن نظامه خاضع ومقيّد بنظام نصّ آخر هو الرسالة الإبتدائيّة.

ولئن كان قسم الردّ بهذا الاعتبار محافظا على سنن الترسّل وقواعده كما يتجلّى من ثنائية الباث المعلوم والمتقبل المعلوم أيضا، فإنّ هذا القسم بدوره قد اخترق في بعض المواطن نظام الترسّل ليلج في نظام القصّ وما يستدعيه من أساليب الخيال والسخرية شأنه في ذلك شأن قسم الرحلة. ونستدل على ذلك بمقاطع أربعة من قسم الردّ نكتفي بالإحالة (52) إليها وهي: مقطع أبي تمام وقصائده، مقطع توبة ابن القارح، مقطعت حجج ابن القارح ومقطع دنانير ابن القارح. ولعلّ أهمّ هذه المقاطع كلها مقطع التوبة الذي خصّه الأستاذ فرج بن رمضان بتحليل خاص وفي كتاب مستقل وسمه بـ «القصّ، التخيّل، السخرية في رسالة الغفران» من خلال تحليل نصّ التوبة من قسم الردّ، وحاول من خلاله أن يستدل على ذاك التداخل الفنّي بين فنّ الترسّل وفنّ القصّ في رسالة الغفران لينتهي في الأخير إلى بيان أنّ أدبيّة نصّ الغفران تكمن في وحدة الأثر كلّه بمختلف أقسامه. وهذا ما كان قد أشار إليه

منذ مقدّمة كتابه فكانت الفكرة بمثابة المصادرة التي حاول الاستدلال عليها وبيان وجوه صحتها ومنطقيتها من خلال عمله الإجرائي في تحليل نصّ التوبة.
فالقيمة الأدبية في نظره «لا يمكن أن تدرك على الوجه الصحيح إلاّ إذا ردّت للأثر وحدته ونظر إليه رغم الفروق التي لا جدال فيها في سيرورة تولّده من بدايته إلى نهايته... إنّ قسم الرحلة وقسم الردّ على ما بينهما من حدود واضحة أحيانا وفروق لا جدال فيها في الموضوع، والإطار وصيغ الخطاب، إنما يخضعان في الحقيقة لآلية أساسية واحدة هي التداخل بين الخطاب الترسّلي والخطاب القصصيّ، والفرق بين القسمين إنما هو فرق في طريقة اشتغال هذه الآلية هنا أو هناك. إن قسم الرحلة يطغي عليه الشكل القصصي لا محالة ولكنه مسكون بإمكانيات لا حدّ لها ولا عدّ، للانزياح عن صفته والإرتداد إلى الشكل الترسّلي، وقسم الردّ وإن طغى عليه شكل الرسالة فإنه مخترق هو أيضا بإمكانيات لا تحدّ للإنزياح إلى الشكل القصصي» (53).
وخلاصة الكلام في هذا المجال، هو أن الشكل القصصيّ قد تولّد من رحم الرسالة، ذلك أن رسالة الغفران في الأصل هي ردّ على رسالة بعث بها ابن القارح وأثار فيها عديد المسائل، غير أن أبا العلاء أرجأ الإجابة عنها. وإن شرع فيها، واستطرد ليشكّل عالما قصصيّا خياليا ارتحل فيه ببطله بين الجنة والنار، وكان بين الحين والآخر يستطرد استطرادات تجهض السمة القصصية في النصّ، لتعود بالكلام إلى أصله الترسّلي، فكانت الرحلة لا تخلو من هذا التداخل بين فنّ القصّ وفنّ الترسّل، وكذا كان الشأن بالنسبة إلى الردّ إذ الغالب فيه أسلوب الترسّل الذي يخترق أحيانا بأسلوب القصص وخصائصه.
تلك هي بعض خصائص الفرادة والطرافة في بناء رسالة الغفران ونظام هيكلها وإن كان لا يخلو من تعقيد لا يعلم سرّ قوّته وسحر جماله إلاّ أبو العلاء نفسه...

* على سبيل الختام : رسالة الغفران وإشكاليّة التناصّ :

نجد أنفسنا في هذه اللحظة الختامية وقد أشرقت الدراسة على إكتمالها إزاء عود على بدء نجد أنفسنا إزاء سؤال الكتابة من جديد. فبعد ترحال في رسالة الغفران عبر أشكال التداخل بين فنّ القصّ وفنّ الترسّل، يثار سؤال الكتابة من زاوية إشكالية أخرى أفضى إليها مسار التحليل ليكون البحث في رحلته حركة تسآل تثري عملية استنطاق النصّ بحسن الإنصات إلى إيقاعه الصاخب حينا والصامت أحيانا والكشف عن الخفيّ والمسكوت عنه في ثناياه.
إنّنا نقصد بذلك انفتاح النصّ العلائي على مسألة التناصّ من خلال «البحث عن السبل والمسارب التي قطعها النصّ ليستقيم بناء متميّزا على الهيئة التي تشكّل فيها، والكشف عن الأنساق المتحكّمة في نظامه» (54). وهتك الحجاب عن الأصوات الساكنة في أرجائه فيرسم الأديب نصّا عابرا للتاريخ مستوعبا كل ظرف، متعاليا عن كل وضع، وإن كانت ذاكرة مختلف العصور ساكنة في قراره، بانية لكيانه. إنّها إشكالية إذن، تفتح آفاقا أخرى من المقاربة للنصّ الأدبي بالاعتناء خاصة بالمكوّنات الأساسية التي شكلت كيان أي نصّ أدبي ومدى فاعليتها في التعبير عن رؤية الكاتب ومقاصده.
لذلك سننطلق من تحديد بسيط لمفهوم التناص في بعض الكتابات النقدية المعاصرة، مبرزين في إيجاز أهمّ مظاهره ووظائفه في رسالة الغفران منتهين في الأخير إلى تأكيد ثراء النصّ العلائي وإثبات أدبيته التي حققت خلوده على مرّ التاريخ.
التناص Intertextualite في أبسط تعاريفه هو تداخل

النصوص أي وجود نصوص كثيرة متداخلة في نصّ واحد أو ما يسمّى أيضا بوجود أو تراشح نصوص غائبة في النصّ الحاضر.

من هذا المنطلق يُعرّف جيرار جينات .G. Genette التناص بقوله : «التناص هو الوجود الفعلي لنصّ في نصّ آخر (55)». وقد يكون التناص ظاهرا صريحا وقد يكون ضاربا في عملية الإبداع في صورة ذاكرة أدبية تخضع لديمومة رحيل الأفكار وتوارثها وهجرتها. من هنا كان التناص على حدّ تعبير لوران جيني (وتتفق معه جوليا كريستيفا في هذا التعريف): «عمل تحويل Transformation وتشرّب Absorbation لعدّة نصوص يقوم به نصّ مركزيّ: يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى (56).

فما هي إذن تجليات هذه التعاريف في رسالة الغفران ؟ بعبارة أخرى ما هي مظاهر التناص في الغفران وما هي وظائفه ؟

ننطلق في هذا السياق من القول بأنّ رسالة الغفران «نصّ مسكون بأصوات الغير» على حدّ تعبير ميخائيل باختين، أي أننا لا نجد فيه صوت أبي العلاء فقط بل نجد أصواتا أخرى تمثلت في تلك العناصر المكوّنة لنصّ الغفران وقد بدت كثيرة متنوّعة وأهمّها الشعر والقرآن والأخبار وقصص الحيوان وقصص الوعّاظ والزهاد، وما ترسّب في المخيال الشعبيّ العام من مختلف الإعتقادات حول عديد المسائل الغيبية ولا سيّما صورة الجنة والجحيم، ومسألة الشفاعة والغفران والجزاء والعقاب في العالم الآخر...

وقد بدت رسالة الغفران نصّا مثقلا بعديد النصوص المنتمية إلى الموروث الثقافي العربيّ الإسلاميّ مكتوبا كان أو شفويّا، فلا نكاد نعدم في أغلب مواطن الرسالة حضورا لأبيات شعرية مختلفة الأغراض، متباينة الوظائف ينتمي أصحابها إلى عصور أدبية متباعدة، ويحضر القرآن ببعض اياته في تصوير العالم الآخر وتشكيله وفق ما ترسّخ أيضا في مخيال العامة...

فهذه النصوص وغيرها فتحت لأبي العلاء آفاقا جديدة في رسم عالمه الخياليّ بل جعلت هذا الخيال خيالا خصيبا يرتقي أحيانا إلى مستوى الخارق والعجيب. هذا فضلا عمّا يتميّز به أبو العلاء من سعة إطّلاع ورحابة معرفة ووفرة محفوظ شعريّ وأدبيّ ما كانت لتجتمع كلّها إلاّ في شخص مثل أبي العلاء وما عرف عنه من قوّة ذاكرة وعمق معرفة - لذلك جاز لنا أن نعتبر نصّ الغفران نصّا جامعا Architexte بعبارة جينات، نصّا كانت فيه النصوص الغائبة حاضرة في نسيج فنّي استطاع أبو العلاء ببراعة فائقة تحويلها وتشكيلها حتى ذابت في النصّ الأصلي فغدت جزءا منه.

هي إذن استراتيجية أبي العلاء في الكتابة، يستدعي نصوصا عديدة ويجعلها تنهض بوظائف مختلفة حسب السياق والمقام، فتكون تمويهية حينا وتعليميّة حينا آخر وتعليلية حينا ثالثا... إلى ما لا نهاية. وفي الختام نقول، إنّك تقرأ الغفران طلبا لمتعة قد لا تجود بها نصوص زمن مثقل بالهموم والأحزان... وها هو نصّ الغفران، نصّ مسلّح بفتنة القصّ، موشّح بروعة الترسّل، نصّ ساحر ماكر يحفزك على مزيد التبصّر فيه وفي قضاياه، رغم ما فيه من مظاهر الهزل والخيال والإضحاك... وعلى هذا النحو تبقى رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي نصّا مفتوحا على الزمن، كيانا أجوف يملؤه التاريخ بشتّى القراءات والتأويلات فتؤجّج فيه جذوة الخلود فلا يفنى... وتلك بعض أسرار جمالية الأدب وما خفي منها كان أعجب... وأبهى !

الهوامش :

(1) أغلب هذه الآراء متداولة بين النقاد الذين حصروا القيمة الفنيّة للرسالة في قسم الرحلة، ورائد هذا التوجّه النقدي هو الأستاذ حسين الواد في كتابه عن «البنية القصصية في رسالة الغفران».

(2) نشير منذ الآن إلى أننا اعتمدنا في استخراج الشواهد النصيّة من رسالة الغفران على نسخة دار المعارف ـ مصر ـ سلسلة ذخائر العرب، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطىء) ـ الطبعة الثامنة 1990.

(3) أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران ص. 377

(4) نفس المصدر ص. 379

(5) لمزيد التوسّع في هذه المواقف والآراء انظر عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطىء) في كتابها «الغفران لأبي العلاء المعرّي» دار المعارف، الطبعة الثالثة ص. 287 وما بعدها.

(6) طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط. 8/1976ص 244.

(7) عائشة عبد الرحمان، المرجع السابق ص. 275

(*) ننوّه هنا بجرأة الأستاذ والناقد فرج بن رمضان في نقده القراءات السابقة والسائدة للرسالة وتقديمه رؤية جديدة في مقاربتها من خلال كتابه : «القصّ التخيّل في رسالة الغفران». ونشير إلى أن هذه الدراسة تبنّت إلى حدّ ما أسس هذه القراءة وحاولت تمثلها بشكلها الخاص بها، فسعت إلى الإفادة منها بتبصّر ورويّة وفي غير مجاراة ولا محاباة.

(8) عليّ بن محمد الجرجاني، التعريفات : نشر دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى 1991 ص. 37

(9) صالح بن رمضان. «المعرّي ورسالة الغفران: مجاوزة الحدود وحدود المجاوزة» دار اليمامة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى تونس 1992، ص.ص. 44-45

(*) نشير في هذا السياق إلى القراءة الوظائفية التي اعتمد فيها الأستاذ حسين الواد أصول المنهج الإنشائي كما حددها تودروف Todorov.T وحاول الناقد تطبيقها على نصّ تراثي قديم فعدّت الدراسة في زمن إنجازها (1975) فتحا نقديا في عالم الدراسات الأدبية. ولا تزال الدراسة، وقد أضاف إليها صاحبها فصلا جديدا عن الدلالة في الغفران في طبعتها الجديدة (1993) عن دار الجنوب للنشر، تونس، تعدّ من أفضل ما كتب عن رسالة الغفران لما اختصّت به من ثراء علمي معرفي ولما تميزت به من صرامة في المنهج ودقة في استعمال المصطلح النقدي.

(10) أبو العلاء المعرّي ـ رسالة الغفران ص 169

(11) كمال أبوديب: «المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي: من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح: مجلّة فصول المجلد 14 عدد 4 شتاء 1996 ص. 213

(12) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربيّ: عالم المعرفة عدد 218 ص. 246

(13) أورده مصطفى ناصف، المرجع السابق ص. 267

(14) أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران ص. 246

(15) نفس المصدر، ص. ص. 130-132

(16) نفس المصدر، ص. 243

(17) مصطفى ناصف: المرجع السابق ص. ص. 287-288

(18) حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس 1993 ص. 80

(19) ألفت كمال الروبي : تحوّل الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران ـ مجلة فصول المجلد 13 عدد 3 خريف 1994 ص. ص. 82-85

(20) أبو العلاء المعرّي : رسالة الغفران ص. 216

(21) ألفت كمال الروبي، المرجع السابق ص. 87

(22) أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران ص. 238

(23) نفس المصدر، ص. 330

(24) نفس المصدر ص. ص. 349-350

(25) حسين الواد، المرجع السابق ص. 38

(26) نفسه، ص. 39

(27) نفسه، ص. 85

(28) للتوسّع في هذه الرؤى القصصية يمكن الرجوع إلى مقال تودوروف :

T. Todorov : "Les categories du recit" dans "l'analyse structurale du recit" ed. Seuil 1978

(29) أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران ص. 140

(30) نفس المصدر، ص. 176

(31) نفس المصدر، ص. 180

(32) نفس المصدر، ص. ص. 248-249

(33) عبد الفتاح كيليطو : المقامة والتأويل : قراءة في الغائب ـ أورده وليد منير في تقديمه الكتاب بمجلة فصول المجلد 12 عدد 3 خريف 1993 ص. 369.

(34) رسالة ابن القارح، تحقيق بنت الشاطىء، أوردتها ضمن رسالة الغفران، ص. 21

(35) أبو العلاء المعرّي ، رسالة الغفران ص. 68

(36) نفس المصدر ص. 129

(37) نفسه ص. 139

(38) نفسه ص. 140

(39) نفسه ص. 379

(40) نفسه ص. ص. 583-584

(41) نفسه ص. 131 ـ ويقصد أبو العلاء بالشذاة معنى الشدّة، والخيف ما كان هبوطا وارتقاء في سفح الجبل.

(42) طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر الطبعة الثامنة 1976 ص. 219

(43) نفس المرجع، ونفس الصفحة

(44) أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران : الصفحات التالية : 426-428-430

(45) نفس المصدر، ص. 28

(46) نفسه، ص. 414

(47) نفسه، ص. 30

(48) نفسه، ص. 428

(49) نفسه، ص. 32

(50) نفسه، ص. 443

(51) نفسه، ص. 419

(52) اعتمدنا في هذه الإحالة على دراسة الأستاذ فرج بن رمضان المشار إليها سابقا.

(53) فرج بن رمضان: «القصّ، التخيّل، السخريّة في رسالة الغفران» دار البيروني للنشر 1995 ص. 14

(54) حمّادي صمّود : المشافهة والكتابة، مجلّة فصول ، المجلّد 4 عدد 4 شتاء 1996، ص. 178

(55) جيرار جينات : G. Genette : Palimpsestes, ed. du Seuil p. 8

ونورد هنا الشاهد كاملا بالفرنسية :

"Je le definis (le nom de l'intertextualite) pour ma part, d'une maniere sans doute restrictive, par une relation de copresence entre deux ou plusieurs textes, c'est a dire, eidetiquement et le plus souvent, par la presence effective d'un texte dans un autre".

(56) عبد الوهاب تروّ: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر : مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 60/61 ص. 77

فكر ابن الجوزي من خلال كتابه «صَيْدُ الخاطِر»

البشير بن عمر

لقد استرعى انتباهي أثناء نظري في بعض كتب التراث مؤلف للحافظ أبي الفرج عبد الرحمان بن الجوزي، وسمه صاحبه بصيد الخاطر، ورغم إفاضة كتب التراجم القول في التعريف بان الجوزي (1)، فإنّ ثمّة نقاطا لافتة في سيرته وتآليفه، ومن أهمّ تلك النقاط :

ـ لقبه : مردّ هذه التّسمية مشرعة الجوزي من محالّ بغداد حسب صاحب الوفيّات (ج. 2، ص. 321).
وفرضة الجوز بالبصرة حسب مؤلّف شذرات الذهب (ج .4، ص. 329).
ـ ولادته : حدّدت بسنة 508 هـ عند ابي خلكان وبسنة 510 هـ عند ابن العماد.
ومثل هذا التّباين قد يُعزى إلى التّشابه بين أسماء المواقع داخل المدينة الواحدة أو التّماثل في تلك الأسماء بين مدينة وأخرى، فيما تعلّق بالنقطة الأولى. أمّا فيما يخصّ النقطة الثّانية فإنّ الأمر يعود إلى أنّ كثيرا من الأعلام يحصل لبس في تاريخ مولدهم، لأنهم يولدون في طبقة شعبيّة لا تبالي بتحديد مولد أبنائها، أمّا عند وفاتهم، فإنّ تاريخ موتهم يصبح حدثا هامّا يعرفه الخاصّة والعامّة ولذلك غاب مثل هذا الاختلاف في تحديد سنة وفاة ابن الجوزي واتفقت كل المصادر على أنها كانت سنة 597 من الهجرة.
ولم تكن سمة الاضطراب هذه قصرا على تسمية ابن الجوزي أو على تاريخ ميلاده، وانما شملت ما ترك من تآليف.
ـ مؤلفاته : جاء في الأعلام لابن الجوزي «نحو ثلاثمائة مصنف». أما صاحب مقال «ابن الجوزي» فيثبت في دائرة المعارف الاسلامية (الطبعة الجديدة) أن تآليفه «كانت تربو في سنة 574 هـ عن المائة والخمسين...».
ومهما يكن حظّ هذه الإحصاءات من الدقّة أو عدمها، فإنّ ما بلغها من تلك التآليف أقل من ذلك بكثير إذ أثبت بعض الباحثين المعاصرين أنّ لابن الجوزي 18 كتابا مطبوعا و49 مخطوطا (2). والمتأمل في هذا الثبت يلاحظ أن المؤلف كتب في جميع أوجه المعرفة المتداولة في

* أستاذ جامعي

عصره إذ له :
في التاريخ :
المنتظم في التاريخ، تلقيح فهوم أهل الأثر، شذور العقود في تاريخ العهود، مختصر المنتظم...
وفي الوعظ :
اليواقيت في الخطب الوعظية، بستان الواعظين، المورد العذب، المواعظ والمجالس، التبصرة، الثبات عند الممات...
وفي علوم القرآن :
التفسير الكبير، المجتبي، زاد المسير في علم التفسير، فنون الأفنان في عجائب القرآن، المغني في علوم القرآن...
وفي علوم الحديث :
جامع المسانيد، التحقيق في مسائل الخلاف، مشكل الصحاح، الواهيات، الموضوعات، الضعفاء، تهذيب المسند، الناسخ والمنسوخ...
وفي علوم اللغة :
تذكرة الأريب، الموجوه والنظائر، المقيم المقعد...
وهذه التآليف ليست في الواقع الا غيضا من فيض اذ دوّن ابن الجوزي في الحبّ والألفة (3) وفي النوادر (4) وفي السير والتراجم (5) وفي الأدب (6)، وغير هذا كثير.
ولقد كان لابن الجوزي من سعة التأليف ومن عظم المنزلة ما جعل محقق أخبار الحمقى والمغفلين يساوي بينه وبين الجاحظ، فيقول : «إنّ اتّساع علم ابن الجوزي يجعله في مصاف الجاحظ، والفرق بينهما ان الجاحظ كان أبرع في الأدب، وهذا أبرع في علوم الدين...» (7).
ولئن كانت مثل هذه الآثار قابلة للتصنيف ـ فإن كتاب صيد الخاطر ـ بحكم تنوّع مادته ـ يبقى خارج دائرة التصنيف.
فما أهم القضايا التي تناولها المؤلف في هذا الكتاب ولم كانت مادته مستعصية عن التصنيف (8)، وهل كان فكر ابن الجوزي من خلاله فكرا فاعلا في بيئته وعصره ؟

I. كتاب صيد الخاطر

هو واحد من كتب التراث المغمورة في عصرنا لم يلق من اهتمام الباحثين وعنايتهم ما لقيته آثار ابن الجوزي الأخرى، بل أن الطبعتين اللّتين ظهر فيهما (9) غير مؤرّختين أصلا وتحتاجان إلى شيء من العناية والتدقيق.
وأول ما يلفت المتأمل في الكتاب قصر خطبته اذا ما قيست بحجمه. انها لا تتجاوز عشرة أسطر في مؤلّف ضمّ أكثر من 490 صفحة موزعة على 373 فصلا، ولم تحتوي إلاّ على حجة نقلية واحدة ـ مع ان صاحب الكتاب من المحدّثين ـ ممّا يدل دلالة واضحة على ان الكتاب مكرّس لموضوعه اذ هو أثر روية وعقل وليس كتاب جمع ونقل.
لقد قصر المؤلف هذه الخطبة على شرح عنوان الكتاب، فذكر ان العلم يعقل بالكتابة ويقيّد بالتدوين، فكأننا به لم يعد يثق بالمحافظة أو الذاكرة، أو هو يخشى على الخواطر من النسيان، فهو يدافع عن هذا الرأي في أسلوب شرطي هدفه الإقناع، فيقول : «لمّا كانت الخواطر تجول في تصفح أشياء تعرض لها ثم تعرض عنها، فتذهب، كان من أولى الأمور حفظ ما يخطر لكيلاينسي... فجعلت هذا الكتاب قيدا لصيد الخاطر...» (10).
وليست هذه المقدّمة وحدها لافتة، إذ في العنوان شيء من الايماء يحتاج إلى بعض التأمل : إنه يتسم بالاختزال، على عكس أغلب مؤلفات الكاتب الأخرى، فهو مكوّن من تركيب إضافي، أضيفت فيه كلمة «صيد» إلى كلمة «الخاطر». ومن أبرز دلالات «الخاطر» أو «الخاطرة» الفكرة المفاجئة السريعة التي «تعرض للنفس ثم تعرض عنها فتذهب» (11). أما كلمة «الصّيد» فتعني ـ لغة ـ القنص أو الحصول على الطريدة وليست الأفكار الا طرائد أو هي الهوامل والشوامل (12) على حدّ عبارة التوحيدي وابن مسكويه.
ومن دلالات المعنى الحافّ الاختيارُ، ذلك أنّ الصائد ـ

وهو الفكر ـ يختار طرائده فيعزف عن الغث الذي لا يسمن ويحمل السّمين الذي يسد حاجته. هذه المقاربة بين صورة الخاطر وبين صورة الصياد تشير إلى ان الكتاب عماده الانتقاء والاختيار، فما أغزر الفكَر التي تخطر بالبال غير أن جانبا منها ليس صالحًا للتّدوين، ذلك ما يكسب الكتاب بعدا ثانيا، هو البعد الوظيفي، اذ أن المؤلف لا يدوّن منها الا ما خدم غاية في المعاش أو المعاد.

ولئن تفاوتت فصول الكتاب طولا، فإنها تساوت أهمية، إنّ منها ما لا يتجاوز السطر الواحد (13) الا أن معناه أوسع من لفظه. إنه يكاد يكون ضربا من جوامع الكلم.

ان أهم ما يميز هذا الأثر نزعته الشمولية، اذ حاول الالمام بكل قضايا الانسان في معاشه ومعاده، فهو أنموذج لثقافة صاحبه وللثقافة العربية الاسلامية، تلك الثقافة التي حاول الجاحظ أن يحدد أهم معالمها حين حصرها في «الأخذ من كل شيء بطرف» (14)، فابن الجوزي لم يحد عن هذا المفهوم، إذ يشترط على الفقيه «أن يطالع من كل فنّ طرفا من تاريخ وحديث ولغة وغير ذلك، فان الفقه يحتاج إلى جميع العلوم... وينبغي لكل ذي علم أن يلمّ بباقي العلوم، فيطالع منها طرفا...» (15).

II. مادة صيد الخاطر

ان ما يتسم به صيد الخاطر من غزارة المادة وكثرة الفصول يجعل تحديد قضايا الكتاب أمرا عسيرا، ولذلك سعينا إلى اعتماد نسبة التواتر بين تلك الفصول، وقادنا الأمر إلى حصر تلك المادة في ستّ قضايا أساسية هي: العلم والتعلّم ـ الدّنيا والآخرة ـ الزهد والتصوّف ـ السّلطة والسلطان ـ الانسان والتكليف ـ العشق والنساء.

1 ـ مسألة العلم والتّعلّم

لقد كان حرص علماء الاسلام ومفكّريه على طلب العلم واظهار فوائده يندرج ضمن رؤية شمولية للسكون غايتها استكناه أسراره واستكشاف خباياه، ولا عجب أن يكثر ابن الجوزي من الحديث عن العلم ويعدّد مزاياه وفوائده، فهو يقول: «ليس في الوجود شيء أشرف من العلم (...) انه الأصل الأعظم والنور الأكبر (...) وهو الدليل الذي اذا عدم وقع الضلال...» (16).

ومتى عرفنا منزلة العلم هذه، أدركنا سبب اهتمام ابن الجوزي به وتفضيله ايّاه على سائر ضروب العبادة. لقد عبّر عن هذه الفكرة صراحة حين قال: «وربّما كان تقليب الأوراق أفضل من الصوم والصلاة والحج والغزو، وكم معرض عن العلم يخوض في عذاب من الهوى في تعبّده...» (17).

ولعلّ أهم سمة من سمات العالم التواضع لأن بحر العلم لا يدرك ساحله. فعلى العالم ان يدرك أن ما بلغه ليس إلاّ أمرا نسبيا، ذلك أن «من اقتصر على ما يعلمه فظنّه كافيا، استبدّ برأيه، وصار تعظيمه لنفسه مانعا له من الاستفادة...» (18).

أما العلم الذي يدعو ابن الجوزي اليه، فهو علم ذو منحى عقلي وبعد وظيفي، اذ ليس أسّ الفصل 48 من كتابه الا العبارة التالية: «اللّه اللّه في العلم، واللّه اللّه في العقل فان نور العقل لا ينبغي ان يتعرض لاطفائه، والعلم لا يجوز الميل إلى تنقيصه، فاذا حُفظا حَفَظَا وظائف الزمان، ودفعا ما يؤذي، وجلبا ما يصلح، وصارت القوانين مستقيمة في المطعم والمشرب والمخالطة...» (19).

ولئن عني ابن الجوزي بالعلم موضوعا وغاية، فانه لم يهمل العلم منهجا، اذ بيّن سبيل التحصيل وأشار إلى طريقة استفادة الرّيض من الطلب، والى الشروط التي تجعل تلك الاستفادة رشيدة. وليس الفصل 121 الا من النصائح العملية لطالب العلم في كل عصر ومصر. فالمتعلم في حاجة ماسة إلى المراس والدّربة، والافراط في المذاكرة يورث الكلل وفتور العزيمة، انه يصدّر فصله ذاك بمثل هذه العبارات: «اعلم ان المتعلّم يفتقر إلى دوام الدّربة. ومن الغلط الانهماك على الإعادة ليلا ونهارا، فانه لا يلبث صاحب هذه الحال الاّ أياما ثم يفتر

أو يمرض...» (20).
ومن الطّريف تفطنه إلى ان الحفظ يختلف قوّة وضعفا بتأثير قطبي الزمان والمكان وللزمان عنده مفهومان : بداية عمر الانسان أو الصّبا، بداية اليوم أو الغداة. والأماكن نوعان : عوال وسوافل، يقول : «وللحفظ أوقات من العمر، فأفضلها الصّبا وما يقاربه من أوقات الزمان وأفضلها اعادة الاسحار وأنصاف النهار، والغدوات خير من العشيّات. ولا يحمد الحفظ بحضرة خضرة ولا على شاطئ نهر، لأن ذلك يلهي، والأماكن العالية للحفظ خير من السوافل...» (21).
أما الفصل 282 فهو يشير ـ على قصره ـ إلى ان المؤلف خبر نفسيات الطلاّب وعرف أسباب الكلل وعوامل فتور الهمّة، وهو في ذلك لا يكتفي بتشخيص الداء، بل يشير الى الدواء، ومن أعظم أدواء المبتدئين الحرص على الكتابة والتقاط الفكرة، غثها وسمينها، مما يعوقهم عن الفهم، يقول : «تأملت حالة تدخل على طلاّب العلم توجب الغفلة عن المقصود، وهو حرصهم على الكتابة، خصوصا المحدثين، فيستغرق ذلك زمانهم عن أن يحفظوا ويفهموا، فيذهب العمر وقد عروا عن العلم الا اليسير...» (22)، ان الموفق من الطلاب ـ في رأيه ـ من «جعل معظم الزمان مصروفا في الاعادة والحفظ، وجعل وقت التعب من التكرار للنسخ، فيحصل له المراد» 23).
واذ يتحدث ابن الجوزي عن قضايا العلم والتعلّم، فانه لا يخفي موقفه من علماء عصره ومن سابقيهم، فهم ينقسمون ـ في نظره ـ قسمين : العالم الحق والعالم الصورة ويسمّي الصنف الأول «علماء الآخرة» والصنف الثاني «علماء الدنيا». والفارق بين الفئتين «ان علماء الدنيا ينظرون في الرياسة فيها، ويحبون كثرة الجمع والثناء، وعلماء الآخرة بمعزل عن إيثار ذلك، وقد كانوا يتخوّفونه ويرحمون من يلي به...» (24).
ان ابن الجوزي لم يكن راضيا عن علماء زمانه لأنهم ـ على حد عبارته ـ «يتشاغلون بصورة العلم» (23). أنهم مقبلون على حطام الدّنيا، مدبرون عن جوهرها، وليس أسمى للعالم مقصدا من أن يتأمل خصائص المخلوق فيدرك طبيعة الخالق، وهذا هو أصل العلم وجوهره وما العلوم الأخرى الا تبع لهذا الأصل وفروعه. واجمالا، فان حرص ابن الجوزي على العلم ـ غاية ومنهجا ـ يندرج ـ مثلما أسلفنا ـ ضمن نسق فكري ورؤية شمولية للكون، حاول مفكرو العرب ان يصلوا بواسطتها إلى أدراك كنه الحياة وخصائص الوجود، وتضافرت جهودهم ـ على اختلاف اهتماماتهم (26) ـ لتنصبّ كلّها في هذه البوتقة، فأخضعوا الفروق بينهم لنسق من التفكير عجيب، واعتبروها ناجمة عن «اختلاف تنوّع لا اختلاف تضادّ» (27).

2 ـ ثنائية الدنيا والآخرة

كان حديث ابن الجوزي عن الدنيا مقترنا بحديثه عن الآخرة، ذلك ان الأشياء لا تتميّز الاّ بأضدادها ولا تكتسب معناها الاّ منها، أضف إلى ذلك تلك النظرة الشمولية للكون والحياة لا تفهم الاّ من خلال قطبي الدنيا والآخرة، فلا عجب اذن أن نجد هذا الترابط العضوي وتلك العلاقة الجدلية بينهما حتى لكأنهما ـ عنده ـ وجهان لورقة واحدة. يقول في الفصل 29 من كتابه : «كل شيء خلق الله في الدنيا، فهو أنموذج في الآخرة، وكل شيء يجري فيها أنموذج ما يجري في الآخرة...» (28)، الاّ أن هذا التشابه لا يمنع الاختلاف في طبيعة الحوادث فيهما، اذ جاء في الفصل 22 قوله : «تأملت أمر الدنيا والآخرة، فوجدت حوادث الدنيا حسّية طبعيّة، وحوادث الآخرة ايمانية يقينية...» (29)، ثم يزيد هذا المعنى تدقيقا، فيرى أن عماد الدنيا الحسّ وعماد الآخرة العلم، ومثاله في ذلك «أنّ الانسان اذا خرج يمشي في الأسواق ويبصر زينة الدنيا ثم دخل إلى المقابر، فتفكّر ورقّ قلبه، فانه يحس بين الحالتين فرقا بيّنا...» (30).
وهكذا ان العلاقتين بين هذين القطبين ترقّ أحيانا حتى كأن لا ظهور، وتبرز أحيانا حتى كأن لا اتصال ممّا يجعل تلك العلاقة محكومة بثنائية أخرى، هي ثنائية الاتصال والانفصال ومن مظاهر ذلك الاتصال ما ورد في الفصل 52 من أنّ «إهمال الانسان نظافة ثوبه وبدنه

يعود بالخلل في الدين والدنيا . . . » (31)، ويفصّل هذا الإجمال فيرى أن الخلل في الدنيا هو مجافاة الناس له وعزوفهم عنه، أمّا الخلل في الآخرة فهو الخروج عن مقاصد الشرع . ولا شك ان هذا التفكير نابع من فلسفة الاسلام الهادفة الى سدّ حاجات الدنيا والآخرة والى تدبّر أحوال المعاش والمعاد .

إن حديث ابن الجوزي عن ثنائية الدنيا والآخرة يكون أحيانا يتناول القطبين معا، وأحيانا بتناول أحدهما منعزلا ـ في الظاهر ـ عن الآخر، لكنه ـ في الواقع ـ وثيق الصلة به، ممّا يسم مؤلّفه بطابع رمزي ويجعل للكلام ظاهرا وباطنا . إنه يتحدّث عن الدنيا وكأنه مهووس بالآخرة، ولذا سيطرت على بعض فصول الكتاب نزعة وعظية فيها مزيج من الترغيب والترهيب ومن التنفير والتحبيب، فما الدنيا إلا «فخّ والجاهل بأول نظرة يقع . . . » (32) .

لذلك أوصى بالحيطة والحذر قائلا : «الحذر، الحذر، فقد رأينا من كان على سنن الصّواب ثم زلّ على شفير القبر . . . » (33) .

وليس أدلّ في هذا المعنى ممّا ورد في الفصل 4 من كتابه حيث يقول : «من تفكّر عواقب الدنيا أخذ الحذر، ومن أيقن بطول الطريق تأهب للسفر (. . .) أعجب العجب سرورك بغرورك، وسهوك في لهوك، عمّا قد خُبِّئَ لك . تغتر بصحتك وتنسى دنّو السقم وتفرح بعافيتك غافلا عن قرب الألم، لقد أراك مصرع غيرك مصرعك، وأبدى مضجع سواك ـ قبل الممات ـ مضجعك، وقد شغلك نيل لذاتك عن ذكر خراب ذاتك . . . » (34) .

إنّ المنحى الوعظي جليّ في مثل هذه الفقرة، إذ من أهم وسائل الإقناع موافقة اللفظ للمعنى أو بعبارة الجاحظ أن تكون «الألفاظ على أقدار المعاني . . . » (35)، فلا مجال هنا لإرسال النفس على سجيّتها، وانما هناك رويّة وتفكير يدلان على المنحى التعليمي في الكتاب ويؤكدان ـ في وضوح ـ أن مادته من «صيد الخاطر» .

3 ـ مسألة التصوّف والزهد

شغلت قضية الزهد والتصوّف جانبا كبيرا من فكر ابن الجوزي واستأثرت بفصول عديدة من كتابه، منها ما تعلق بهذه المسألة فحسب، ومنها ما تناولها عرضا ضمن بعض القضايا الأخرى . ولعلّ الباحث في هذه المسألة، بين طيات الكتاب، لا يجانب الصواب حين يقرّ بمناوأة فكر ابن الجوزي للمتصوّفة والزّهاد، ذلك أنه في الفصل 19 من مؤلّفه، أوّل فصل يخصّص لهذه المسألة، يعتبر تصرّفهم خروجا عن الشريعة الاسلامية . ويشير إلى مواطن الخطأ في ذلك التصرّف قائلا : «تأملت أحوال الصوفية والزّهاد فوجدت أكثرها منحرفا عن الشريعة بين جهل بالشرع، وابتداع بالرأي، يستدلّون بآيات لا يفهمون معناها، وبأحاديث لها أسباب، وجمهورها لا يثبت . . . » (36)، فهو يعيب عليهم عزوفهم عن الدّنيا ـ انطلاقا من بعض الآيات والأحاديث ـ وفي ذلك توقف عند اللّفظ وجهل بالمقصود، فهم ـ على حدّ عبارته ـ «قد بالغوا في هجرها من غير بحث عن حقيقتها، وذلك أنه ما لم يعرف حقيقة الشيء، فلا يجوز أن يمدح ولا أن يذم . . . » (37) .

وينتقد المؤلّف سلوك هذه الفئة من وجهة تعذيبهم نفوسهم ويبيّن أن تلك النّفوس ليست ملكا لهم . فلا ثواب لمن سار إلى مكة حافيا، ولا أجر لمن امتنع عن شرب الماء . ويعتبر ذلك التصرّف «خطأ قبيحا وزلّة فاحشة لأنّ الماء ينفذ الأغذية إلى البدن ولا يقوم مقامه شيء، فإذا لم يشرب فقد سعى إلى أذى بدنه (. . .) أفترى هذا فعل من يعلم . . . » (38) .

وينقلب هذا الموقف الضمني من المتصوّفة والزّهاد إلى موقف صريح في الفصول الموالية من الكتاب، اذ يعلن كرهه السّافر لهم، ذلك أن «أكل خبز الشعير وتجفيف البدن وهجر كلّ مشتهى تعذيب للنفس وهدم للبدن لا يقتضيه عقل ولا يمدحه شرع . . . » (39) . انهم ـ على حد تعبيره ـ «خفافيش قد دفنوا أنفسهم بالعزلة عن نفع الناس . . . » (40)، ومثل هذا الموقف يحملنا على الاعتقاد بوجود خلافات جوهرية بين ابن الجوزي وبين المتصوّفة أو نوع من الصّراع الفكري والجدلي الدائر بين العلماء والمتصوفين . ويكاد يعبّر عن مثل ذلك

الاعتقاد حين يقول : «ومن المتصوّفة والزّهاد من قنع بصورة اللّباس، وركب من الجهل في الباطن ما لا يسعه كتاب، طهّر الله الأرض منهم وأعان العلماء عليهم، فان أكثر الحمقى معهم فلو أنكر عالم على أحدهم مال العوالم على العالم بقوّة الجهل...» (41).

انّ مثل هذا السلوك مردود عند ابن الجوزي لما فيه من خطر على المجتمع ـ خاصته وعامته ـ من ناحية، اذ «كم زوّق قاص مجلسه بذكر أقوام خرجوا إلى السياحة بلا زاد ولا ماء وهو لا يعلم أن هذا من أقبح الأفعال (...) وربّما سمعه جاهل من التائبين، فخرج فمات في الطريق...» (42)، ولانبنائه على الرّياء والنفاق من ناحية أخرى، يقول مثلا في بداية الفصل 278 من كتابه : «رأيت في زهّاد زماننا من الكبر وحفظ الناموس ورتبة الجاه في قلوب العامّة ما كدت أقطع به على أنهم أهل رياء ونفاق...» (43).

ويخصّص الفصل 292 برمته لضرب أمثلة من ذلك السلوك القائم على النّفاق والرّياء مبيّنا أن هذا التصرّف ليس من الدّين في شيء وانّ الاسلام منه براء، إنّه يؤمن بأن الحياة السّوية هي التي توازي بين متطلّبات الدين والدنيا، ولو غلّب المرء جانبا على الآخر لاختل ذلك التوازن ولأسيء فهم الوجود، فهو يقول : «لو مال الخلق إلى التعبّد فقط لضاعت الشريعة...» (44).

وهكذا فان نظرة ابن الجوزي إلى هذه المسألة لم تخل من تروّ وتعمّق. كما أبان ـ في جرأة لا نظير لها ـ عن موقف لم يستطع غيره الإفصاح عنه في عصر كان محكوما بتيّار الزهد ونزعة التصوّف.

4 ـ قضايا السلطة والسلطان

قلّ أن خلا مؤلّف قديم من الحديث عن علاقة الحاكم بالمحكوم إن صراحة أو تلميحا. ولعلّ ما وسم فكر ابن الجوزي في هذا الشأن هو ذلك الموقف غير المعلن وتلك النظرة الضمنية إلى مسألة السلطة أو الحكم. لقد انعدم في مؤلّفه موقف الرفض أو القبول، واتسم حديثه بصبغة وعظية موجهة إلى صحابة السلطان وأتباعه وأطرف ما في الأمر انجلاء هذا الفكر عن نظرة ثاقبة ورأي حصيف في شؤون الملك ونفسيّات السلاطين وصفات معاشريهم. انه يقتفي أثر ابن المقفع في نهج طريق لمن كانت حرفته وعظ السلاطين، فيقول : «ينبغي وعظ سلطانا ان يبالغ في التلطّف ولا يواجهه بما يقتضي أنه ظالم، فانّ السلاطين حظّهم التفرّد بالقهر والغلبة، فاذا جرى نوع توبيخ لهم كان إذلالا، وهم لا يحتملون ذلك...» (45).

ان هذه الوظيفة تقتضي من القائم بها ان يكون لبقا حذرا لأنها محفوفة بالمخاطر، ذلك ما يفرض على الواعظ أن : «ينظر في حال الموعوظ قبل وعظه، فان كانت سيرته حميدة (...) زاد في وعظه ووصيّته، وان رآه ظالما لا يلتفت إلى الخير (...) اجتهد في ان لا يراه ولا يعظه، لأنه ان وعظه خاطر بنفسه، وان مدحه كان مداهنا فان اضطر إلى موعظته كانت كالإشارة...» (46).

وتلفتنا إشارة هامة في الموضع ذاته حين ينقلب ذلك الموقف الضمني إلى ضرب من الإمتعاض، وتلك الصّبغة العامة إلى لهجة مخصوصة، اذ ليس المقصود بواعظي السلاطين سوى العلماء، وليس صاحبنا الا واحدا منهم، فهو يقول : «وقد تغيّر الزّمان وفسد أكثر الولاة وداهنهم العلماء، ومن لا يداهن لا يجد قبولا للصّواب فيسكت...» (47)، ثم يضيف قوله : «والبعد في هذا الزمان عنهم أصلح، والسّكوت عن المواعظ لهم أسلم، فمن اضطرّ تلطّف غاية التلطّف وجعل وعظه للعوام، وهم يسمعون ولا يعيبهم منه شيء...» (48).

إنّ أسماء الإشارة وصيغة الأفعال تبينان عن منحى مقارنيّ في فكر ابن الجوزي بين فترتين مختلفتين من التاريخ السياسي للأمة الاسلامية : فترة متقدّمة، كان فيها السلاطين «يلينون عند الموعظة ويحتملون الواعظين...» (49) وخير من مثّل تلك الفترة الخليفتان : المنصور وهارون الرشيد، حين كانت الولايات «لا يسألها الا من أحكمته العلوم وثقفته التجارب» (50)، وفترة متأخرة، صار فيها «أكثر الولاة يتساوون في الجهل، فتأتي الولاية على من ليس من أهلها...» (51). انها بلا شك الفترة التي عاش فيها

ابن الجوزي، وما هؤلاء الولاة الا معاصروه.

ولئن كان عنوان الفصل 349 «في مخالطة الأمراء» يوحي بأن فيه آدابا لمخالطة الملوك وسننا لمعاشرة الأمراء، فلا شيء من هذا القبيل فيه ولا علاقة له بهذا الموضوع، فليس الأمر الأ تقريعا لمن يخالط الملوك ويصاحب الأمراء، في لهجة بلغت حدّا لافتا من النقمة اذ المخالط لهؤلاء لا حظّ له من العقل ولا نصيب له من الدّين، يقول : «العجب ممّن له مسكة من عقل أو عنده قليل من دين، كيف يؤثر مخالطتهم، فانه بالمخالطة لهم أو العمل معهم يكون قطعا خائفا (...) ولا يمكنه أن يعمل الأ بمقتضى أوامرهم...» (52).

ومجمل القول إن الصورة التي رسمها ابن الجوزي لمصاحب السلطان تجاوزت في دقتها ما عرفناه عند سابقيه أمثال ابن المقفع وسهل بن هارون وعبد الحميد الكاتب (53)، انه ـ في نظره ـ «كواكب البحر، ان سلم بدنه من الغرق، لم يسلم قلبه من الخوف...» (54) واذ كانت هذه الصورة شديدة الايحاء، فانا مكتفون بذكرها دون تحليل لان الإيجاز قد يغني ـ في بعض المواضع ـ عن التفصيل.

ولئن بلغت هذه الصورة حدّا من الدّقة، فان فكر ابن الجوزي لم يرتق ـ في الواقع ـ إلى مستوى النظرية في المجال السياسي وانما اقتصر على وعظ أصحاب السلطان وارشادهم، إلى جانب بعض الاشارات الخفية في نقد سلوك السلاطين مما يجعل هذا الفكر إلى المهادنة أقرب منه إلى الثورة.

5 ـ الانسان والتكليف

أجمعت الأديان السماوية على أن تكليف الانسان ضرب من التكريم له، ذلك انه حُمِّل مسؤولية عجزت عنها سائر الكائنات، هي خلافة الله في الأرض، ولذا كان هو مناط التكليف والمؤهل أكثر من غيره لتنفيذ أحكام تلك الأديان وتعاليمها. وهذه القضية ذات الصّلة الوثيقة بمعاش الانسان ومعاده، بل بسرّ وجوده، لم تكن غائبة عن فكر ابن الجوزي وان تناولها في فصول قليلة من مؤلّفه.

ولعلّ اللافت في هذا الباب ميله إلى البساطة ـ لغة ومادّة ـ في مسألة اتّسمت بالتعقيد في بعض المؤلفات الأخرى (55) واقتضت لغة وأسلوبا مخصوصين يستعصيان في أحيان كثيرة عن الفهم.

ومن مظاهر ذلك التبسيط تقسيمه التكليف إلى ضربين : سهل وصعب. أما السّهل فينحصر في «أعمال الجوارح» مثل الصلاة والزكاة والصوم، وأمّا الصعب فهو «النظر والاستدلال الموصلان إلى معرفة الخالق...» (56). ويرى أن الضّرب الثاني «صعب عند من غلبت عليه أمور الحسّ، سهل عند أهل العقل...» (57).

ويتدرّج ابن الجوزي في حديثه عن التكليف من البسيط إلى المعقّد، فالأكثر تعقيدا، فيذكر في الفصل 21 من كتابه أن «أصعب التكليف ما لا يعلم العقل معناه، كإيلام الأطفال وذبح الحيوان، مع الاعتقاد بأن المقدّر لذلك والآمر به أرحم الراحمين...» (58).

إنّ مأتى الصعوبة هنا هو عجز العقل عن إدراك بعض المقاصد والأسرار في الكون، وهي مسألة ولّدت في نفوس علماء المسلمين حيرة وشكّا، استطاع البعض تجاوزهما بالتسليم (59) وأقرّ البعض الآخر عجز العقل الانساني عن الخوض في مثل هذه المشكلات (60).

ولم يحد ابن الجوزي عمّا رسمه مفكّرو الاسلام من نسق فكري من أهم خصائصه التسليم وعدم الخوض في مسائل لا يجوز ان يُسأل عنها لاتصالها بالمنحى الايماني، فهو يقول : «اذا رأيت القدر يجري بما لا يفهمه العقل، ألزمت العقلَ الإذعان للمقدّر (...) فيكون تكليف التسليم وترك الاعتراض...» (61)، الأ أن ابن الجوزي إلى جانب هذا التسليم الذي أملاه موقفه الايماني، لم يُخْف حيرته أمام مثل هذه القضايا، ولكم كان معبّرا ذلك البيت الشعري الذي تمثل به (من البسيط) :

أَلْقَاه في الـمَاء مَكْتوفًا وقال لَهُ
إيَّاكَ، إيَّاكَ أنْ تَبْتَلَّ بالْـمَاء

ومجمل القول أنّ آراء ابن الجوزي في هذه المسألة ليست إلاّ رجعا لأفكار سابقيه وينبوعا ثريّا لتأملات لاحقيه. وهي آراء عكست أصداء الصّراع الأزليّ بين

العقل والقلب، وقد كانت نتائج الصّراع سجالا بينهما اذ انتصر القلب بما فيه من نزعة إيمانية تسليمية أحيانا، وتغلّب العقل بما فيه من جنوح إلى الشك والاستدلال أحيانا أخرى.

6 ـ العشق والنساء

كان ابن الجوزي من أوائل مفكّري العرب الذين تناولوا هذا الموضوع بالبحث والتحليل وقد أفرد له كتابا سمّاه ذمّ الهوى (61 م). ويعدّ الفصل 63 من الكتاب موضوع بحثنا تداركا لما فاته في الكتاب الأول (62) ذلك ان العشق « لا يتمكن الاّ مع واقف جامد، أما أرباب صعود الهمم، فانها كلّما تخايلت ما توجهه المحبّة، فلاحت عيوبه لها ـ إما بالفكر فيه أو بالمخالطة ـ تسلّت وتعلّقت بمطلوب آخر، فلا يقف على درجة العشق الموجب للتمسك بتلك الصورة العامي عن عيوبها، إلاّ جامد واقف... » (63).

ويعلّل ابن الجوزي هذا الرأي تعليلا نفسيا طريفا، اذ يرجع سبب الأمر في هذه المسألة إلى ما يسمّيه بـ « الجدّة »ويشرح ذلك في الفصل 28 قائلا : « والجدّة لها معنى عجيب، ذلك ان النفس لا تميل إلى ما ألفت، وتطلب غير ما عرفت، ويتخايل لها في الجديد نوع مراد، فاذا لم تجسد مرادها صدفت إلى جديد آخر... » (64). ويُسخّر المؤلف هذه الحجة النفسية ذاتها لاظهار أوجه الفساد في زواج الأقارب ولمدح زواج الغرائب، فيقول : « ولهذا كُره نكاح الأقارب لأنه مما يقبض النفس عن انبساطها (...) ومُدِح نكاح الغرائب لهذا المعنى... » (65).

أما بقية الفصول المتعلقة بهذه المسألة فهي نصائح عملية للرجل والمرأة حتى يعيشا عيشة سوية، فهو يحدد مثلا في الفصل 252 علاقة المحب بالمحبوب، ويرى أن قوامها عدم اظهار كمال المحبّة لأن ذلك يورث التمرّد والدّلال، اذ « من الغلط أن تظهر لمحبوبك المحبّة كلّها، فانه يشتط عليك وتلقى منه الأذى والتجنّي والهجران والإذلال... » (66).

ويُعتبر الفصل 369 عمدة هذه المسألة، اذ فيه يؤكد على ضرورة التقارب في السنّ بين الزوجين، لأن الشيخ ـ على حد عبارته ـ « اذا تزوج صبيّة أذاها، وربّما فجرت أو قتلته، أو طلبت الطلاق، وهو يحبّها، فيتأذى... » (67)، وفيه يوصي المرأة بالتوسط وتجنب الشطط، ان هي أرادت العيشة السّوية، اذ ينبغي لها أن « تقرب من زوجها كثيرا فتُملّ، ولا تبعد عنه فينساها... » (58).

واجمالا، فإنّ في الفصول المعقودة لهذه المسألة، من التحليل النفسي الشيء الكثير وفيها من الإشارات العملية ما يكسبها قيمة وظيفية رغم تباعد زمن كتابتها، وفيها من منهج الإخباريين وطرفهم ما يجعلها مادّة تُمتع النفس وتؤانسها، وفيها ـ إلى جانب هذا كلّه ـ من الجرأة في الحديث عن هذا الباب، ومن التسامح الفكري ما بَوّأ صاحبها منزلة لافتة في هذا الشأن.

الخاتمة

انّ النظر في مادة صيد الخاطر أدّى بنا إلى تبيّن أهم خصائص فكر المؤلف وسماته وبدا لنا هذا الفكر متلوّنا حسب ما أحاط بحياة صاحبه من ظروف وملابسات وحسب القضايا التي تناولها مؤلّفه بالدرس والتحليل.

ولعله من الممكن حصر أهم تلك الخصائص أو السّمات في النّقاط التالية :

1 ـ الفاعلية : ونعني بالمصطلح تأثير ذلك الفكر في عصر المؤلف وبيئته أو في العصور التي تلته، وقد تجلّى هذا التأثير في الجانبين الوعظي والتعليمي، وفي هذا الإطار تُفسّر نزعةُ صيد الخاطر الوعظية ونزوعُ مؤلّفه إلى التعليم. ويعضد هذا الرأي ما جاء في سيرته من أنه « تولى الوعظ في عهد المكتفي، وكان يجلس لذلك يوم كل جمعة في منزل ابن هبيرة... » (69)، ومن أنه كان « في سنة 574 هـ يتولى الإشراف على أكثر من خمس مدارس، وكانت مؤلّفاته تربو على المائة والخمسين... » (70)، أو ما قاله هو عن نفسه : « ولقد تاب على يدي في مجالس الوعظ أكثر من مائتي ألف، وأسلم على يدي أكثر من مائتي نفس، وكم سالت عَيْنُ متجبّر بوعظي لم تكن تسيل... » (71).

ولعلّ سمة الفاعلية هذه تجاوزت العصر والبيئة اللذين

عاش فيهما ابن الجوزي وكان لها صدى في كتابات لاحقيه ولا سيما لسان الدين بن الخطيب (72) وجلال الدين السيوطي (73).

2 ـ التذبذب بين المهادنة والمناهضة : تجلّت هذه السّمة في الجانبين السياسي والصوفي، وبدأ ابن الجوزي مهادنا للسّاسة والمتصوّفة أحيانا. مناهضا لهم أحيانا أخرى. ولقد اقتصر موقفه من السّاسة على الوعظ والإرشاد في الفترة الأولى من حياته، الا ان هذا الموقف صار من الخفاء إلى التجلّي وحلّت المناهضة مكان المهادنة في أخريات حياته ولا سيما إثر نفيه إلى واسط سنة 590 هـ، فلا غرابة إذن أن يصبح مصاحب السلطان ـ في رأيه ـ مثل « راكب البحر، ان سلم بدنه من الغرق، لم يسلم قلبه من الخوف... » (74).

ولئن اتّسم فكر ابن الجوزي بالتأرجح بين المهادنة والمناهضة تجاه السّاسة فانه ظلّ ثابتا حيال المتصوّفة، بل ان الأمر لم يَعْدُ أن يكون اجترارا لما عبّر عنه في كتابه تلبيس ابليس (75) من مناوأة للممارسة الصوفية، وهذا الموقف يتنزل عموما في إطار السّجال بين أهل الظاهر وبين أهل الباطن أو بين الفقهاء والمتصوفة وهو موقف تبلور منذ القرن 3 هـ، واستنادا إلى ما ورد في كتب التراجم من كونه حنبليا فلا يستبعد أن يكون هذا الموقف هو عينه موقف أحمد بن حنبل (164-241 هـ) المناوئ للتصوّف غير السّنّي (76).

أما ما يرفضه ابن الجوزي من تعذيب للنفس بالامتناع عن الأكل والشرب، فيفسّر أيضا بموقفه الفقهي من الجسد لأن الفقهاء لا يعادون الجسد ولا يقصونه، بل يحاولون تنظيم رغباته البيولوجيّة وربطها بالقيم الدينية (77). ولعلّ هذه المناوأة يمكن أن تردّ أيضا إلى سبب آخر، ذلك أن انتظام الصّوفية داخل « الطرق » من شأنه ان يشكل خطرا يهدّد النظام الديني والاجتماعي ويُحْرج الفقيه الذي عادة ما يكون مسؤولا عن وحدة الأمة.

3 ـ الشمول : لئن كان ابن الجوزي في أغلب مؤلّفاته يتحدث حديث المتخصّص فانّ فكره اتّسم من خلال صيد الخاطر بالشمول وبدا الكتاب بمثابة دائرة معارف حوت فنونا مختلفة من المعرفة. ولم يكن هذا الفكر بمنعزل عن نصوص مدوّنة الكاتب الكبرى اذ تخلّلت صيد الخاطر إحالات على الكتب الأخرى، فذُكر كتاب لقط المنافع في علم الطب (78) وأشير إلى تلبيس ابليس (79) والى ذم الهوى (80) وأحيل على كتب المناقب (81) وعلى المنتظم في تاريخ الملوك والأمم (82).

وبهذا المنحى يتأكد أن الكتاب قد ألّف في أخريات حياة صاحبه ومن الممكن أن يكون ذلك خلال فترة نفيه التي أشرنا اليها ممّا جعل منه خلاصة عمر وثمرة تجارب قائمتين على لأزمة فكرية مؤدّاها أن « خمير الرأي خير من فطيره » (83) وهادفتين إلى الاستغراب من عدم ادارك الموجود معنى الوجود (84).

ولُباب القول في المسألة أن كتاب صيد الخاطر أثر جدير بالعناية والدّرس، لا لانه جسّد لنا نماذج من فكر المؤلف ومواقفه، وانما لأنه كان وفيّا لروح الثقافة العربية الإسلامية ولصورة المفكّر المهووس بقضايا الانسان في معاشه ومعاده.

الهوامش

(1) لابن الجوزي ترجمة في :
ـ الاعلام للزركلي، ج. 2، ص. 316-317.
ـ دائرة المعارف الاسلامية، الطبعة الجديدة، المجلد 3، ص. 774-775.
ـ الذيل على طبقات الحنابلة، ج. 1، ص. 399-434، من طبعة القاهرة 1953.
(2) أخبار الحمقى والمغفلين، تأليف ابن الجوزي، تحقيق الشيخ محمد شريف سكّر، ط. 1، دار احياء العلوم، بيروت 1988، ص. 10 وما بعدها.
(3) ذم الهوى، وكذلك أخبار النساء، (وقد طبع بمصر سنة 1319 هـ، ونسب خطأ إلى ابن قيّم الجوزية).
(4) أخبار الحمقى والمغفلين.
(5) مناقب عمر بن الخطاب ـ عمر بن عبد العزيز ـ احمد بن حنبل ـ الحسن البصري ـ صفوة الصفوة في التراجم...
(6) ريّ الظماء فيمن قال شعرا من الإماء.
(7) أخبار الحمقي والمغفلين، مقدمة المحقق، ص. 8.
(8) لم يشر القدامى ولا المحدثون إلى نوع الكتاب سوى ما أورده الزّركلي في ثبت مؤلفات ابن الجوزي من انه كتاب «آراء وسوانح» الاعلام، ج. 3، ص. 317.
(9) صدر كتاب صيد الخاطر في طبعتين : واحدة عن المطبعة السلفية بالمدينة المنورة، والأخرى عن دار الكتب العلمية ببيروت، وهي الطبعة التي عليها نحيل في هذا البحث.
(10) صيد الخاطر، ص. 11 من الطبعة المذكورة.
(11) المصدر السابق الصفحة نفسها.
(12) عنوان كتاب المؤلفين نشره أحمد أمين بالقاهرة، 1951.
(13) الفصل 7، ص. 15.
(14) هذا الرأي من ثوابت فكر الجاحظ، ولذلك لا نحيل على أثر معيّن من آثاره وانما نكتفي على وجه التمثل بما قاله للمتوكل : «خذ يا أمير المؤمنين أولادك بأن يتعلموا من كل الأدب فانك ان أفردتهم بشيء واحد ثم سئلوا عن غيره لم يحسنوه...» رسالة في صناعة القواد، ج. 1، ص. 381 من مجموع عبد السلام هارون، القاهرة، 1964.
(15) صيد الخاطر، الفصل 347، ص. 438.
(16) صيد الخاطر، الفصل 53، ص. 96-97.
(17) المصدر السابق، الفصل ذاته، ص. 98.
(18) المصدر السابق، الفصل 69، ص. 111.
(19) المصدر السابق، ص. 82-83.
(20) المصدر السابق، ص. 177.
(21) المصدر السابق، ص. 177-178.
(22) صيد الخاطر، ص. 373.
(23) الاحالة السابقة.
(24) صيد الخاطر، الفصل 11، ص. 17.
(25) المصدر السابق، الفصل 325، ص. 414.
(26) هذه النظرة من ثوابت الفكر الاسلامي : حيوان الجاحظ ـ عجائب القزويني ـ آثار الجغرافيين ـ كتب الطب والفلك ـ كتب التفسير...
(27) العبارة للسيوطي وردت في كتاب الاتقان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 177، ط. عالم الكتب، بيروت، د.ت.
(28) صيد الخاطر، ص. 51.
(29) المصدر السابق، ص. 40.
(30) الاحالة السابقة.
(31) صيد الخاطر، ص. 89.
(32) المصدر السابق، ص. 188.
(33) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(34) صيد الخاطر، ص. 13.
(35) الحيوان، ج. 6، تحقيق عبد السلام هارون، ط. 3، دار احياء التراث، بيروت، 1969، ص. 8.
(36) صيد الخاطر، ص. 25.
(37) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(38) المصدر السابق، ص. 28.
(39) المصدر السابق، ص. 223.

(40) المصدر السابق، ص. 224.
(41) المصدر السابق، ص. 225.
(42) المصدر السابق، ص. 29.
(43) المصدر السابق، ص. 370.
(44) المصدر السابق، ص. 224.
(45) المصدر السابق، ص. 402.
(46) المصدر السابق، ص. 403.
(47) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(48) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(49) الاحالة السابقة.
(50) الاحالة السابقة.
(51) الاحالة السابقة.
(52) صيد الخاطر، ص. 453.
(53) لقد شبه هؤلاء صاحب السلطان بصاحب الحيّة الذي «لا يدري متى عليه تهيج» وتردّد ذكر هذه الصورة في : رسالة الصحابة، كليلة ودمنة، النمر والثعلب...
(54) صيد الخاطر، ص. 347.
(53) يمكن الاشارة إلى مؤلفات الغزالي : الأحياء، القسطاس، والى مؤلفات غيره من مفكري الاسلام.
(56) صيد الخاطر، ص. 19.
(57) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(58) المصدر السابق، ص. 36.
(59) يمكن العودة إلى كتاب المنقذ للغزالي تمثلا لا حصرا.
(60) من أصحاب هذا الرأي السيوطي في الاتقان.
(61) صيد الخاطر، ص. 36.
(61 م) طبع بدار الكتب الحديثة، د.ت.
(52) ذكر ذلك المؤلف نفسه في الفصل 63، ص. 105 من صيد الخاطر.
(63) صيد الخاطر، ص. 105.
(64) المصدر السابق، ص. 48.
(65) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(66) صيد الخاطر، ص. 345.
(67) المصدر السابق، ص. 481.
(68) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(69) دائرة المعارف الاسلامية، الطبعة الجديدة، المجلد III، ص. 774.
(70) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.
(71) صيد الخاطر، الفصل 169، ص. 236.
(72) يحيل ابن الخطيب في كتابه روضة التعريف بالحب الشريف على كتاب ذمّ الهوى، وقد استفاد من صورة شجرة المحبة المذكورة في صيد الخاطر، ص. 39.
(73) يشير السيوطي في مواضع كثيرة من الاتقان في علوم القرآن إلى ابن الجوزي وخاصة قضايا التفسير ومسائل التكليف.
(74) الهامش 54 ضمن هذا البحث.
(75) طبعة دار الفكر، بيروت، د.ت. من ص. 169 إلى ص. 388.
(76) انظر : تاريخ التصوف الاسلامي حتى نهاية القرن الثاني، تأليف عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط. 2، 1978، ص.73.
(77) علي زيعور : نحو نظرية عربية في الجسد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 50-51، سنة 1988، ص. 37-38.
(78) صيد الخاطر، ص. 91.
(79) المصدر السابق، ص. 120.
(80) المصدر السابق، ص. 105.
(81) المصدر السابق، ص. 57.
(82) المصدر السابق، ص. 455.
(83) المصدر السابق، ص. 374.
(84) هذا الرأي من ثوابت فكر ابن الجوزي، وهو كثير التواتر في الكتاب مما يجعلنا لا نحيل على فصل معيّن فيه.

"المروي له" في ضوء الموروث العربي

علي عبيد*

البحر [الخفيف]

فاتني أن أرى الدّيار بطرفي فلعلّي أرى الدّيار بسمعي (2)

وقد يكون من تحصيل الحاصل أيضا التأكيد على أن الأذن لا تقتصر على تعويض العين بقدر ما تتفوّق عليها لدى هذا الكائن : « والأذن تعشق قبل العين أحيانا » (3). وقد يُعزى استئثار المخاطب بالأهمية المتزايدة في الكلام العربي إلى أن وظيفة الأعمال الأدبية (والسردية منها خصوصا) هي ربط الأنا بالغير. وتوشك أن تكون هذه الخصيصة قياساً مُلزماً. فإذا كان السرد القصصي يُسرد بغير هدف علمي معين فلم يبق إلاّ أن يكون رباطًا بين القائل والسامع(4). فكل متلفّظ مدفوع تلقائيا إلى أن يعقد صلة بينه وبين مخاطبه يستمدّ منها وجوده بصفته كائنا لغويا مجبولاً على التواصل مع الآخر أي مع النفس. كما قد يُعزى إلى عامل ثقافي ـ ديني أسهم في تكريس تصوّر لفعل القول ينهض على تدعيم مكانة الآخر بالنّسبة إلى الذّات. حيث يصبح المتكلّم العربي لا يقول إلاّ ما يريد الآخر منه أن يقول. فهو صوت غيره مقطوع عن نفسه (5)، ما دامت لغته التي يستعمل تبدو لديه مؤسسة على مبدئي التوقيف والاصلاح. حتى أن الشاعر لينضوي هو الآخر ضمن هذه البنية معتقدا سلفًا أنه يتقبل شعرا عبر الوحي مثل تَقبل النبيّ الكلام المنزّل (6). ولئن كان المتلقي في الحالين هو الانسان (شاعرا كان أو نبيّا) فإن الباث الذي يوجّه اليه الخطاب يبدو مغرقا في التجريد (فهو الشيطان بالنسبة إلى وحي الشاعر والله بالنسبة إلى وحي النبيّ). وكان الملموس من هذه العناصر ليس الا ذلك المنتمي إلى المرسل اليه.

إن أهم ما يسترعي الانتباه في النص التأسيسي العربي (الشعري منه والنثري) هو المنزلة التي يحتلها المرسل اليه (قارئا أو سامعًا) في العملية التلفظية. ذلك أن انتاج القول يستدعي ضمنيا ـ في الذهنية العربية ـ وعيا بالآخر المتلقّي الذي يُكسب الملفوظ معنًى (1). حتى أن العرب استوعبوا هذه البديهة الناصّة على الرغبة في الاستماع، وأضحت لغتهم تعبّر عنها على غرار شاعرهم :

* أستاذ/باحث في الآداب العربية

بيد أن الطريف في هذا النظام التّلفظي ـ الموروث هو أن العلاقة بين المرسل والمرسل اليه تسير في الاتجاهين. فحينًا، ينبري المجرّد هو المخاطب ويكون التوجه من الانسان إلى الله (أو الشيطان) وأحيانا يصبح الملموس أي في الاتجاه المعكوس من الله (أو الشيطان) إلى الانسان.

والشاهد على ذلك الآيات القرآنية العديدة والواردة بصيغ الأمر والنهي والنداء والتي يحثّ فيها الله عباده على الطاعة وعدم المعصية وأن يكونوا آذانا صاغية وقُرّاء متعلمين «إقْرَأْ باسْمِ رَبِّكَ...» (7) أو «قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ...» (8) أو «قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ...» (9) أو «فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلاَ تَقْهَرْ وأَمَّا السَّائِلَ فَلاَ تَنْهَرْ وَأَمَّا بنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ...» (10) وكذا الآيات التي يتوجّه فيها المسلم بالدعاء إلى الله «إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعينُ إهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ...» (11) أو «رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إنْ نَسينَا أوْ أَخْطَأْنَا...» (12).

فهي جملة من المطالب يرفعها النبيّ وتابعوه إلى الخالق بغية تحقيقها. والمدهش حقا أن نجد حضور المتلقي ـ الانسان لدى الباث ـ الله وفي نصه المقدّس (13).

ونفس الأمر، نُلفيه في النص الشعري حيث يكون الشاعر متوسّلا بلعبة الضمائر فتسود خطابه صيغُ المتكلم والمخاطب والغائب وتُحيل جميعها إمّا بصورة مباشرة (كما في صيغة المخاطب) على الآخر وإمَّا بصورة ضمنية مضمرة (كما في صيغة المتكلم والغائب) لأن ذلك الآخر ما هو ـ في الحقيقة ـ الا امتداد للذات فيؤدي بالشاعر إلى أن يُحضر صاحبه (صاح ! هذي قبورنا تملأ الرحب...) أو خليليه (خليلي عوجا...) أو (قفا نبك...) أو (وفاؤكما كالربع...) في حلّه وترحاله أو أن يخاطب الغير عبر الحبيبة أو الممدوح أو المهجوّ والمرثي أو عبر محاوراته للحيوان (الناقة والفرس والغزال...) والمكان (الاطلال) والزمن (الدهر) كل ذلك بهدف التواصل.

فيغدو المتلقّي نواة صياغة القول الشعري. واستناداً إلى ذلك، فإنّ الكلام العربي السماوي منه والأرضي، المقدّس والمدنّس، الالهي والانساني، محتكم إلى سلطان المخاطَب.

2. ولئن لم تُفرد «للمروي له» في النقد العربي القديم عناية (14) فإنّ ذلك مردّه إلى غياب تنظير للفن السردي ـ القصصي. بيد أنه ـ وعلى النقيض من ذلك ـ نصادف وعيا مبكّرا لدى القاصّ العربي بعلاماته وأصنافه ما فتئ يتنامى من نصّ سردي قصصي إلى آخر (15).

فحسبنا إجالة النظر في بعض الأمهات السردية ـ القصصية العربية من قصص قرآني إلى حكايات خرافية (مثل ألف ليلة وليلة) أو (كليلة ودمنة) ومن مقامات (كمقامات بديع الزمان الهمذاني أو الحريري...) إلى سير شعبية (كسيرة عنترة أو سيف بن ذي يزن) ومن رسائل شتى (كرسالة التوابع والزوابع لابن شهيد أو رسالة الغفران للمعري أو كتاب البخلاء للجاحظ...) حتى نتبين الموقع المركزي الذي حظي به المروي له في القَصّ العربي.

ولمّا كانت هذه المرويات السردية منحدرة من منظومة شفاهية (16) فإنها قد صيغت، في الغالب، وفق نمط سردي مأثور لدى العرب يرتكز على ثنائية الأسناد والمتن. وانتظمت داخل علاقة تواصل بين متكلم ومخاطب (17) تشهد عليها علامات دالة مكرورة تنفتح بها الحكايات من مثل الخطاب الموجه مباشرة إلى الأنت في القصص القرآني : (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَص (18) ... أذْكُرْ في الْكتَابِ مَرْيَمَ (19) ... واتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ نُوحٍ (20) ...) أو القرائن اللفظية التي تُستَهلّ بها بقية النصوص السردية القصصية (حدثنا ...، أخبرني، زعموا أن ...، حُكي أن ...، قال المؤلف : بلغني أن ...، أو من أعاجيب ما سمعناه من مشايخنا، قال أصحابنا ...، حدّث ...، قال ...، قلنا يا سادة يا كرام، إعلم ...، كان يا ما كان

...) وهي برمّتها تشفّ عن أنه بقدر ما يحتجب الراوي الأصلي للحكاية يتمّ الاعلان ـ في المقابل ـ عن حضور المروي له الذي يصبح بدوره راويا ثانيا مُقحمًا في حلقة التواتر ومثلما يتناوب الرواة على فعل القصّ فإنّ المروي لهم يتناوبون بدورهم على فعل التلقي والمشاركة عبر السماع أو القراءة أو حتى التلفظ. وهكذا يتبادلون الأدوار مع الرواة أنفسهم أثناء لعبة الحوار. فهذا يسرد وذاك يتقبّل ثم سرعان ما يعوّضه في المهمة ليصبح الراوي مرويا له والمروي له راويا وتختلط الأدوار إلى درجة يصعب فيها تبيّن من يروي ومن يُروى له.

وآية ذلك ما نُلفيه في مقامات بديع الزمان الهمذاني حين يضطلع الراوي بدور المرويّ له والعكس. فعيسى بن هشام يلوح في فاتحة المقامة راويا يروي عن أبي الفتح الاسكندري للمؤلف المجرد وهو بالمثل يتلقّى قصّ أبي الفتح تَلقّيا مباشرا ويُعيد صياغته بنفسه من خلال النص ليُخرجه إلى مروي لهم آخرين.

والطريف الذي يوهم به النص أن أبا الفتح يكون ملازما لعيسى بن هشام الذي يتقبّل قصصه ونوادره ليُشيعَها في غيره من المستمعين عبر المؤلف (حدثنا عيسى بن هشام قال...) فالشخصيتان متلازمتَان لأن كلتيهما تعدّ ظلا للأخرى (وجهٌ وقَفًا). ولهذا فإنّ عيسى بن هشام هو الذي يكشف حيل أبي الفَتْح كما أنّ أبا الفَتْح لا يبوح بعلّته النّفسيّة التي هي صَدى للعلل الاجتماعية ولا يُفشي أسراره الا إلى عيسى بن هشام. وبالتالي، فكأن بديع الزّمان الهذامي (المؤلف المجرد) إنّما يروم بذلك التّنصيص على جدلية العونين السرديين. الراوي والمروي له وهو في نفس الآن ينوي جرّ القارئ ـ السامع الواقعي لينسج على منوال المروي له عيسى بن هشام (المروي له النّموذجي) في إدراك العبْرة مُقصيًا عنه الغرارة والحمق وليتقلّد مثله دور الراوي فيُسهم في إعادة انتاجه ونشره بين القراء والسامعين.

وإن الجدير بالملاحظة في هذا الشكل السردي القصصي، أنّ الراوي، وهو يروي، ينطلق من مصادرة مُفادها أنه على الدوام مروي له. هكذا عليه أن يُقنع مخاطَبه فكلّ راوٍ إنّما يروي ما تلقّاه وهو مندرج دائمًا في بؤرة التواصل حتّى إن كان خالقًا حقيقيا للحكاية. إنّه مجبرٌ على إيهام الآخر ـ المتلقي بحقيقة أنّ ملفوظه وقع الإفضاء به إليه وعليه أن يقوم هو بتبليغه له. وهكذا دواليك... إذ القصّ العربي يفترض الزمانية لا الآنية. فكأنّ فلسفة الكلام العربي مُقامةٌ على نظام السابق واللاحق (21). فالكلّ مروي له يتلقّى المرويّات كابرًا عن كابر، فيجمعها ويختزنها فتَتَناسل لديه وتتناسخ ثم يُنتجها فيكون بذلك جسرَ تواصل، محكومًا بعلاقة المتكلّم والمخاطب. وقبل أن يصبح راويًا متخفّيا فإنه مروي له معلن مندرج في عمليّة التّخاطب الابلاغي مكلّف بصفته عنصر تخاطب بامرار خطابات المجموعة.

وإن اللاّفت أيضا في هذه المسألة تملّص الراوي من القصّ وذلك عبر تحميل الراوي الأول (الذي يتبدّى ـ في الغالب ـ نكرة، ضميرا مستترا) المسؤولية. وكأنّ ذاك التنصّل من الاسناد في القصّ العربي يُترجم عن مدى خطر صُنع الكلام وترويجه. لذا، نستشفّ سمات التّقية مخيّمة على فعل القصّ مؤتمرة بمراوغات الراوي ـ الأصلي مخاطبه، الذي ما ينفكّ يُظهر له أنّه لا يعدو أن يكون مرويا له مثله تَماما، وأنّ دوره لا يزيد عن كونه سامعا أو قارئا. فقد بلغه الملفوظ وبلّغه، «حُكي والله أعلم». وحتى لا نقتصر على مثل واحد فإنّ أسلوب شهرزاد مقنع في هذا الخصوص، اذ تسلك مع مروي له شهريار هذا المسلك حين تُردف قائلة في مستهلّ حديثها: «حُكي أيها الملك السعيد» أو «بلغني» أو «زعموا» لتختم قَصّها بنفس المدلول تقريبًا: «هذا آخر ما انتهى الينا من حديث حاسب بن دانيال رحمه الله تَعالى والله أعلم...» (22) وإنّ

المعياريْن «انتهى إلينا» و«والله أعلم» يضفيان الشك على حكايات شهرزاد لشهريار وذلك بالتملّص من الاسناد (23) وتأكيدا، أنّ ما حكي ليس الا سماعاً ونقلاً وقراءة (24) والأمر ذاته نُلقيه في النصوص السردية ـ القصصية سواء في كليلة ودمنة أو المقامات أو السّير أو الرسائل. وإن ما يُستخلص من هذه الأمثلة أن السرد القصصي الموروث لا يحرص على الاحتفاء بالاستهلالات بقدر ما يعتني بخواتم القصّ. ففي كليلة ودمنة مثلا يُقفل بيدبا قصّه بعبارات من نوع: «وانما ضربت لك هذا المثل لكي...» أو «وهذا مثل من لا يثبت في أمره» بيد أن الاستهلال والاختتام يتضمّنان علامة دالة على المروي له معلنة أو مضمرة تُبرهن في الأخير على أنه لولا المتلقي لما كان هناك قصّ ولا تأليف (25) وإن هذا التّقصّي من الاسناد يُلبي وظيفتين على الأقلّ: الأولى تتمثّل في التركيز على «الحكاية» نفسها بصرف النظر عن قائلها. وأمّا الثانية فتبرز في إلقاء المسؤولية على عاتق المروي له ومنحه حقّ التّفسير والتأويل فليس النّص حقيقيا بإسناده وإنّما هو في علاقته بالمروي له (26) ودون أن نتفطّن يبني النصّ الحكائي إسناده لا بواسطة الرواة المتناوبين على الرواية وإنّما بواسطة المروي لهم المطالبين بالاعتبار حسب المقولة الشهيرة: «لتَصير عبرة لمن يعتبر». وعليهم تدور الدوائر في إمرار الحكاية وتغدو العُهدة لا على من روى بل على من رُوِيَ له.

3. ويُصنّف المروي له في السرد القصصي العربي إلى مروي له قصصي يتقلّد دوراً مثل بقيّة الشخصيات في القصّة، سواء في الحكاية ـ الاطار أو في الحكاية ـ المضمّنة ومروي له في الملفوظ.

فأمّا المروي له ـ القصصي: فيظهر على ركح السرد مخصوصاً بالقصّ، مقابلا للراوي متسائلا على غرار شهريار في ألف ليلة وليلة: «وما حكايتهم» فتُردف الراوية شهرزاد مجيبة: «بلغني أيها الملك السعيد»، أو على شاكلة الخليفة هارون الرشيد أو السندباد أو تاج الملوك أو الحمال في «حكاية الحمال والبنات»... إلخ كما يتجلّى المروي له ـ القصصي من خلال شخصية دبشليم (في كليلة ودمنة) الذي يُصغي إلى راوية بيدبا بعد أن أمره: «فحدثّني إن رأيت...» أو حين طلب منه «اضرب لي مثلا لمتحابين...» أو يظهر أيضا ومن خلال شخصيات الأبناء الذين هم المروي لهم بالنسبة إلى أبيهم الشيخ ـ الراوي وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسد الذي يتلقى مقالة دمنة، أو كليلة الذي يستمع إلى أخيه، ومثل ذلك بالنسبة إلى الثور شتربة. إذ كلّ من هذه الشخصيات في السرد القصصي تتقمّص شخصية المروي له وتستقطب الخطاب وتُخضعه لمنظوراتها.

وليس من الصدف أن يعمد ابن المقفع إلى جعل النص يفتتح بقول المروي له ـ دبشليم في باب الأسد والثور: «قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف، وهو رأس البراهمة: «اضرب لي مثلا لمتحابين، يقطع بينهما الكذوب المحتال، حتى يحملهما على العداوة والبغضاء» (27). اذ لم يؤلّف بيدبا الكتاب من تلقاء نفسه، ولم يؤلّفه محبّة في التأليف وإنّما استجابة لرغبة عبّر عنها دبشليم ملك الهند فدبشليم يسمع صوته داخل الكتاب وهو الذي يقترح في بداية كل فصل الموضوع الذي يجب أن يتطرّق اليه بيدبا. كلُّ فصل يُفتتح بأمر من دبشليم وبعد ذلك يأخذ بيدبا في الكلام أي ينفّذ الأمر (28).

إن المروي له ـ الشخصية يتبدّى في الحكاية ـ الاطار وبقية الحكايات المضمّنة ماسكاً بدواليب القَص، محدّدا المنظور، مُشترطا بأفعال الأمر والنهي شروطه على الراوي والملاحظ في هذا الصنف من المروي له ـ القصصي أنه كثيف العدد كثافة الرواة أنفسهم. اذ يتوفر النصّ في البدء على مروي له مضمر في السرد متمحّض لتلقّي قصّ الراوي الأول تشي به

الاستهلالات التالية : «حدّث... قال... أو حكي أن... أو زعموا أن...» ثم سرعان ما تُعلن عن حضوره أسماء لها تصريف في الواقع مثل شهريار أو دبشليم أو كليلة أو السندباد أو هارون الرشيد... يعجّ بها النص السردي ترد على هيأة دوائر حكائية متموّجة تَنطوي على المروي له الذي يكون مواجهًا لراو يروي. فما أن تنتهي دائرة سردية حتى تبدأ دائرة جديدة مُكوّنة من عوني السرد نفسيهما : الراوي ـ والمروي له، وهلمّ جرا... أما المروي له ـ في الملفوظ فيردُ مبثوثا في الخطاب على شاكلة علامات دالة منها مثلا استعمال الضمائر (ضمير المخاطب المفرد والجمع : حدثني، أخبرنا...، اضرب لي مثَلَ...) والنداءات والأوامر والنواهي والاستفسارات والحوارات المباشرة التي تستدعي تناوبا بين ضميري المتكلم والمخاطب تذكر بالأسلوب الترسلي وتعمل على اقحام القارئ الواقعي في اللّعبة السردية حتى تجعله متماهيا معها مشاركًا بالقوة في الملفوظ.

كما يحرص المؤلف المجرد على تأطير هذا الصنف في مقدمة القص فيكون رديفًا للقارئ الافتراضي. وقد نعاين ذلك في أكثر من نص سردي موروث. فابن المقفع في مستهل كتاب كليلة ودمنة يحدّد ثلاثة أصناف من قراء الكتاب مستهدفًا بهم التدرج بقارئه الضمني من العادي ـ المبتذل إلى النموذجي المأمول. فكأنه يروم إقصاء نوعية من القراء دأبها التهافت على الهزل والأنس قصد جلب نوعية أخرى أدركت العبرة الثّاوية في القصّ. فهو يعتَبر أن الكتاب موجّه إلى صنف أول يضمّ القارئ السّخيف الذي يتوقّف عند السرد أي عند الأحداث السردية التي تتوفّر على اللّهو. كما أنّه موجّه إلى صنف ثان هو القارئ الفطن الذي يجتاز مرحلة «اللهو» ليصل إلى الحكمة لكنه يتوقّف عند هذا الشوط. وكذلك يكون مُرصداً إلى صنف ثالث يشغله القارئ العاقل الذي يستوعب الحكمة ويخضع سلوكه لأوامرها. ففي الكتاب ثلاثة مستويات ولكل مستوى قارئ معيّن من القراء الثلاثة ينظر اليه من زاوية معينة. القارئ المثالي هو طبعًا القارئ الثالث الذي ينتقل من السرد إلى الحكمة إلى العمل. وهو المقياس. فمن لم يتشبّه بهذا القارئ لا يُعدُّ حسب منظور الكتاب جديرًا بأن يقرأ (29).

كما نظفر بذلك في شتّى المواطن بالرسائل حيث يُكرّس المؤلف المجرد قارئا مجردا (مرويا له ـ خارج الحكاية) يُخاطبه مُنبّها إيّاه إلى شروط اصطحابه. وحتّى نستدلّ على ذلك فإنّ الأسلوب الذي يتوخّاه الجاحظ في كتابه الحيوان ليعتبر سائداً لدى غيره. اذ يقول : «فإن مللت الكتاب واستثقلت القراءة فأنت حينئذ أعذر وما عندي لك من الحيلة الا أن أصوّره لك في أحسن صورة (...) ولذلك كتبته لك، وسقته اليك، واحتبست الأجر فيك فانظر فيه نظر المنصف من الأكفياء والعلماء، أو نظر المسترشد من المتعلمين والأتباع، فإن وجدت الكتاب الذي كتبته لك يخالف، فانقصني من نشاطك له على قدر ما نقصتك ممّا ينشطك اليه لقراءته، وإن أنت وجدتني ـ إن صحّ عقلك وإنصافك ـ قد وفيتك بما ضمنْت لك، فوجدْت نشاطك بعد ذلك مدخولاً، وحدّك مفلولا، فاعلم أنا لم نؤتَ إلاّ من فسولتك، وفساد طبعك، ومن إيثارك لما أضرّ بك» (30).

4 ـ لا جدال في أنّ المروي له في القصّ العربي هو السُّلطة المتحكمة في دواليب الآلة السردية. حيث أنه المقصود بالعبرة أي «من يعتبر». فإذا كان الراوي مطالبا بأن يحكي فإنه ليس من حقّه تجاوز الشّروط التي ضبطها المروي له.

ولكن ما هذه الشّروط ؟

إنّ شروط إبرام العقد بين الراوي والمروي له تختلف من جنس سرديّ قصصي إلى آخر. ففي الحكايات الخرافية مثلا يكون شرط الشروط أن يجري القصّ في

حضرة صاحب السلطة (ملك، خليفة، أمير أو وزير...) مثلما تختص به ألف ليلة وليلة (31) أو كليلة ودمنة. أمّا في المقامات فإنّ المكان مجلس يجتمع فيه الحاضرون للحديث والاستماع. وقد يُعقد هذا المجلس في الداخل أو في الخارج (أي في السّاحات العامة) وأمّا في الرسائل فإنه يتحدّد بصياغة يشترطها المرسل إليه على المرسل في موضوع محدّد. ثم إن الشرط الثاني الذي لا بدّ من الالتزام به هو ألا يشرع القاصّ ـ الراوي في قصّه إلا بعد أن يأذن له المروي له ويحضر ذلك بالخصوص في السرد الخرافي.

فضلا عن أنّنا لا نَعدم وجود هذا الشرط أيضا في سائر الأجناس السردية القصصية رغم اختلاف الأسلوب. ثم إن من شروط التعاقد بين الراوي والمروي له هو أن يتضمن القصّ التشويق والصدق والغرابة والمعرفة (32). وأن يكون القصدُ الاعتبار وحصول الفائدة للمروي له. ثم إنه لا بدّ من توفّر الاستجابة المشتركة بين الراوي والمروي له فلكليهما أفق انتظار مشترك، مُقام على العجيب والغريب. أحدهما يترجم عن الغرابة والعجب والآخر ينشد تلك الغرابة وذاك العجب، مُلقاة عليهما معًا مهمة انجاح القصّ. فثمة بيداغوجيا قصّ يُرصدها الراوي للمروي له، ترتكز على الجذب والارخاء والتحجّب والكشف، والتّسريع والابطاء، والتّأجيل والتّنفيذ، والاعلان والاضمار، والخداع والنصح. وثمة في المقابل متابعة من المروي له وانتباه واقتدار على فك الرموز والمبهم وتحليل الاشارات والحدس بالحيلة قبل انطلائها.

إلا أنّ المهمّ في هذه الشروط هو أنّ المروي له مُتحكّم في زمام القصّ، يأمر وينهى، يُوجّه الحكاية هذه الوجهة أو تلك، ويُوقف الرّاوي أنّى اتّفق للاستيضاح حينًا وللتعليق حينا آخر. وليس من شأن الرّاوي سوى أن يُجاريَه ويُنفّذ أوامره كلّفه ما كلّفه وإلاّ أُلغي الميثاق.

كما يُمكن أن نصادف أحيانا وفي بعض القَصَص الترسلي (في البخلاء مثلاً أو الغفران أو في الامتاع والمؤانسة لأبي حيان التّوحيدي... وغيرها) على سبيل الذكر لا الحصر ـ افتعال المؤلف ـ الراوي شروط عقد يُبرمها مع مروي له خيالي ويخلع عليه من الأسماء والسمات ما يجعله قريبًا من الواقع حتى يُوهم قارئه (33) أنه قصّ ما قصّ وألّف ما ألّف استجابة لدعوة من مراسل مُجامل أو مُتحامل. ويكون بذلك قد أسهم في رسم صورة مُخاطَبه ونحته على النحو المنشود.

وقُصارى القول، إنّ القصّ العربي القديم تَواضع بين طرفين هما المتكلّم والمخاطَب (34). يُملي هذا التواضع خارج النصّ شخصان تَاريخيان هما المؤلف والقارئ الواقعيان ويُمليه داخل النص كائنان اصطناعيان هما الرّاوي والمرويّ له.

ولمّا كان المؤلف شخصًا تَاريخيًا حين يكتُب يضطرّ إلى أن يتقمّص دور الراوي في النّص حسب عدد من الممكنات فإنّ القارئ هو أيضا شخص تاريخي حين يقبل على القصّ يتَقَمّص بدوره تلك الخطة التي هُيّئت له في النصّ من حيث لا يشعر. وقد استخلصنا حسًا مُرهفا لدى القاصّ العربي ووعيا مبكرا بتلك الحقائق حيث أوصله حذقه فنَّ السّرد إلى تنزيل المروي له منزلته الهامة في قصّه فوفّرَ له مُشاركة تلقائية فعّالة بفضل ما أسبغه على الحكاية من غرابة وتشويق ومعرفة وقُدرة على تشقيق القول ممّا أدى إلى إشعار المتلقّي (قارئا كان أو سامعًا) بأنّ القول المروي قَوْله هو أو كان يمكن أن يكون قَوله.

ولهذا فقد أمكن للقَاصّ العربي أن يصير سامع قصّه وراويا له أو على الأَصحّ استطاع مفهوم المروي له المختزن في ذهن المتَلفّظ سلفًا أن يهيِّئ قَنوات للاتصال بين مصدر القصّ ومتلقّيه. وذلك لعمري سرّ جدّة ذاك القديم القصصي.

الهوامش

(1) عاين في هذا الغرض اسهامات شكري المبخوت في : المتقبل الضمني والصريح في التراث النقدي العربي. من ذلك مثلا كتابه القيّم : جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي). بيت الحكمة قرطاج، 1993 وكذلك مقاله حول : «المتقبل الضمني في التراث». مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 52، 1989، ص. 48-57.

(2) الشاعر : الشريف الرضي، ذكره المقّري، (أحمد بن محمد،) نفح الطيب، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1968، الجزء 6، ص. 285.

(3) بشار بن برد : الديوان، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ج. 4، ص. 216.

(4) شكري محمد عياد : «فن الخبر في تراثنا القصصي»، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4، جويلية ـ أوت ـ سبتمبر، 1982، ص. 12.

(5) Hammadi Sammoud : Prose arabe (in) Encyclopedie Universalis T2, 1985, P. 435

(6) ونخص بالذكر هنا المتنبي وشعراء النبيّ (كحسان بن ثابت وكعب بن زهير...).

(7) سورة العلق، الآية 1 و 2.

(8) سورة العلق، الآية 1.

(9) سورة الاخلاص، الآية 1.

(10) سورة الضحى، الآية 9 و 10 و 11.

(11) سورة الفاتحة، الآية 5 و 6 و 7.

(12) سورة البقرة، الآية 276.

(13) تبدو إشكالية التخاطب إشكالية أنطولوجية تحيل على خلفية دينية موروثة. ذلك أن الذات المتعالية تتبدّى ذاتًا باثة لرسالة إلى الرسول عبر ملاك موح، فيتلقّاه بدوره ثم يبلّغه إلى تابعيه، وهكذا يكون المرسل هو الله في درجة أولى يتوجّه بخطابه إلى سامع ـ مرسل اليه (الأمّة) عبر واسطة (راو) هو النبيّ أو (راو أول) هو الملاك جبريل يبلّغه إلى النبيّ الذي هو بدوره مكلّف بتبليغه إلى المتلقي بصفته راويا ثانيًا. فهذا الخطاب يجري في اتجاه عمودي تنازلي. كما يجد خطاب آخر في اتجاه معكوس تصاعدي من الانسان إلى الله إمّا مباشرة أو عبر واسطة النبيّ أو الولي. لكنّ هذا الخطاب يبقى في حيز الإضمار ولا يُستفاد أبدًا هل بُلغ أم لا. لذلك ينبري المتلقي ـ الله في طي الكتمان. ومن ثمّة يكون الأمر مركزًا على الباث أكثر من التركيز على المتلقي أي على الراوي أكثر منه على المروي له.

(14) وإننا لنميّز هنا «المروي له» الذي هو عون سردي قصصي مما عداه من المفاهيم المتاخمة كالقارئ أو المتلقي. فان حظي المتقبل بالرعاية الكافية من قبل النقاد القدامى فانّنا نُسجل صمتا مطبقًا بشأن «المروي له».

(15) محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي، شهادة دكتوراه الدولة، جامعة تونس، كلية الآداب بمنوبة، اشراف د. محمد عبد السلام، السنة الجامعية 1994-1995.

(16) عبد الله ابراهيم : السردية العربية، م.ن.، ص. 16-17.

(17) توفيق بكار : «جدلية الفرقة والجماعة»، مجلة فُصُول، مجلد 4، عدد 4، جويلية ـ أوت 1984، ص. 188.

(18) سورة يوسف، الآية 3.

(19) سورة مريم، الآية 16.

(20) سورة يونس، الآية 71.

(21) عبد الفتاح كيليطو : الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط. 1، 1985، ص. 19.

(22) ألف ليلة وليلة، القاهرة، مطبعة بولاق، 1252 هـ.، المجلد 1، ص. 5.

(23) حازم شحاته : فعل الحكي في اللياليّ، مجلة فصول، المجلد 13، العدد الأول ربيع 1994، ص. 65.
(24) إن السرد يدعم ذلك. فقد جاء على لسان الراوي الأول ما يلي : «وكانت الكبيرة (شهرزاد) قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك... قيل إنها جمعت الف كتاب من كتب التاريخ...» ألف ليلة وليلة، القاهرة، مطبعة بولاق، 1252 هـ.، المجلد الأول، ص. 5.
(25) انظر عبد الفتاح كيليطو : «زعموا أن : ملاحظات حول كلية ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي» منشور في كتاب دراسات في القصة العربية «وقائع ندوة مكناس»، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط. 1، 1986، ص. 19.
(26) حازم شحاته : فعل الحكي في الليالي، نفس المرجع والصفحة.
(27) ابن المقفع : كليلة ودمنة، سوسة ـ تونس، مطبعة المعارف، 1982، ص. 21.
(28) عبد الفتاح كيليطو : زعموا أن... م.م.، ص. 185.
(29) عبد الفتاح كيليطو : زعموا أن...، م.ن.، ص. 185، وراجع ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص. 20.
(30) الجاحظ : الحيوان، بيروت، منشورات دار مكتبة الهلال، المجلد 2، ط. 3، 1990، ص. 222.
(31) فقد ورد فيها أنّ الراوي المحترف قال لشخص طلب منه حكاية ـ نادرة لم يجدها إلاّ عنده لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق ولا عند النساء والجواري ولا عند العبيد والسفهاء وانما تقرؤها على الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم» (ألف ليلة وليلة، الجزء 3، (صبيح)، ص. 273.
(32) حازم شحاتة : فعل الحكي في الليالي، م.س.، ص. 62-63.
(33) وإنّنا لنظفر بمواقف مختلفة لدى الجاحظ في كتاب البيان والتبيين، بالجزء الأول والجزء الثالث ولدى ابن طباطبا في عيار الشعر ولدى العسكري في كتاب الصناعتين ولدى حازم القرطاجنّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء حول كيفية تلقي الخطاب. فلا تقوم الكيفية على حضور المخاطب لحظة الابلاغ الأدبي فحسب بل تقوم أساسا على غيابه ذلك أن المتلقي في هذه الحالة يصبح بالفعل كائنا مجرّدا يُفرض على النص فرضا ويفرض بدوره على الكتابة معايير تتبعها ونهجا تسلكه. انظر في هذا ـ شكري المبخوت ـ «المتقبل الضمني في التراث النقدي»، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد 52، سنة 1989، ص. 51.
(34) توفيق بكار : دروسه التي ألقاها على طلبة شهادة التعمق في البحث لسنة 1988-1989 حول : الراوي في القصص العربي.

المجاز العقلي وعلاقته بالتخييل والنظم
عند عبد القاهر الجرجاني

الطيب بن رجب*

يقول عبد القاهر عن عصره : «ثم إنا وإن كنّا في زمان هو على ما هو عليه من إحالة الأمور عن جهاتها وتحويل الأشياء عن حالاتها ونقل النفوس عن طباعها وقلب الخلائق المحمودة إلى أضدادها ودهر ليس للفضل وأهله لديه إلا الشرّ صرفا والغيظ بحتا وإلا ما يدهش عقولهم ويسلبهم معقولهم حتى صار أعجز الناس رأيا عند الجميع من كانت له همة في أن يستفيد علما» (دلائل ص. 28) هناك إذن وعي حاد بواقع التدهور ومستقبله بل وفهم وإدراك وموقف واضح لا لبس فيه ورفض لمسايرة هذا الواقع. يخاطب أحد معاصريه بهذه العبارة : «فإن كنت ممن رضي لنفسه أن يكون هذا مثله وههنا محلّه فعب كيف شئت وقل ما هويت وثق بأن الزمان عونك على ما أبتغيت وشاهدك فيما أدعيت وأنك واجد من يصوب رأيك ويحسن مذهبك ويخاصم عنك ويعادي المخالف لك» (الأسرار ص. 197) هذا هو زمانه، علما أنه زمان الصنعة اللفظية. وهناك حقيقة قائمة لا تزول أو تزول الراسيات وهي أن الأمم إذا كانت إلى إزدهار فإنما تنزع إلى المضامين وإذا كانت إلى إنحطاط فهي تنزع إلى الأشكال، ويكفي أن ننظر إلى سائر الحضارات عبر التاريخ لندركها. ولذلك فالجرجاني إنما هو نبتة شاذة أو زهرة حالمة جاءت في غير وقتها، فالحضارة العربية الإسلامية قد آلت في القرن الخامس الى التدهور والإنحطاط فلم يكن الجرجاني وابن خلدون وابن رشد غير ثمرات متأخرة حلم بها الزمن أو تضوع بها ذلك الإزدهار السابق. هكذا فالجرجاني هو من أنصار المضامين مثلما كان الجاحظ في عصر التأسيس. فما هي أهم ميزات الجرجاني أو ما فضله؟. إن الجرجاني كما أسلفنا لهو

ليس ثمة من ادرك تدارك عصره بوضوح مثلما ادرك عبد القاهر الجرجاني. لقد عانى أبو حيان التوحيدي معاناة مباشرة من ذلك التدهور، وعبّر عنه المعري تعبيرا أدبيا ساخرا في رسالة الغفران ولكن صاحبنا قدم نظرية في البلاغة في عصر لم يعد يحتمل النظريات بل إن البلاغة قد وصلت أوجها معه وسرعان ما آلت إلى الإنحطاط.

* استاذ جامعي

من أنصار المضامين أي من أنصار المعنى. يقول :«واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق» (اسرار ص. 19).

فالألفاظ إنما هي خاضعة للمعنى وهي لا تدل بمفردها إلا على معان خام «إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها» (أسرار ص. 5) ولذلك ليست الفصاحة أو البلاغة بموجودة في الألفاظ بل في المعاني. يقول :«إن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها» (دلائل ص. 200) وذلك راجع عنده إلى أن اللفظ لا يطلب لذاته ومستحيل أن يطلب على حدة وإنما يستجيب للمعنى استجابة إذا ما استقام هذا وكان واضحا في النفس. وبعبارة أخرى فنحن إذا طلبنا المعنى طلبنا بصفة عفوية اللفظ وهكذا فاللفظ هو صورة المعنى ولا يعقل أن تكون ثمة صورة بدون مادة للصورة.

إن الرجل لهو نصير للمعنى إلى حد بعيد فجعله انتصاره ذلك كثيرا ما يعود في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجازللدفاع عنه مجادلا مخاصما مستدلا، بل إنّ ذلك الموقف ليتأكد لنا حين نجد في ما يتوهم فيه أنه مجرد صنعة لفظية انه في الواقع إذا تمعنا فيه صنعة من أجل المعنى. يقول :«التجنيس والحشو يتوهّم أن الحسن والقبح فيهما لا يتعدى اللفظ والجرس» (أسرار ص 5) بل الحسن والقبح فيهما إنما هو من أجل المعنى وهو يبين ذلك بأوضح عبارة في الدلائل قائلا :«فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ وذاك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب أو دخلت في ضرب من المجاز أو أخذت في نوع من الإتساع وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك» (دلائل ص 49)
ويعني ذلك أنا إذا أردنا السجع ونحن بدون شك نطلب المعنى فهو لا يأتي لنا إلا إذا تصرفنا في الأساليب حتى نؤدي ذاك المعنى.

2 ـ لقد مكنه انتصاره للمعنى من تطوير نظرية النظم. ذلك أن النظم وان لم يكن جديدا فهو لم يرق إلى مستوى نظري عال إلا في القرن الرابع والخامس ولقد تداول عليه كل من الأشعرية والمعتزلة في مماتنة لم يشهد لها مثيل في التاريخ إلا فيما ندر. ولكن المهم في النظم عند الجرجاني ليس الجانب النظري العام إذ أن القاضي عبد الجبار كان لا يقل عمقا بل ربما كان أكثف وأعمق منه وما كتبه إنما هو أقرب إلى فلسفة البلاغة منه إلى البلاغة أما الجرجاني فقد زاوج بين تلك الفلسفة وبين الدراسة البلاغية الملموسة. وهكذا يجسد الجرجاني النظم في علم المعاني ـ هذا الذي وإن كان تحدّث عنه كثيرون قبله لم يكتب فيه بصفة منظمة بل لم يكن مستقلا بذاته إذ ان استقلال «علوم البلاغة» عن بعضها البعض قد تم على يدي الجرجاني. ولذا لم يكن علم المعاني متبلورا قبله فقد كان علم البديع وعلم البيان علما واحدا هوعلم البديع كعلم وتعتبرمن البديع. والاستعارة كانت تعتبر من البديع باعتبارها مجرد زخرف، ولعلّ ذلك ما يذكر بنظريّة البديع في البلاغة الغربية القديمة التي استمرت إلى هذا اليوم فهذه النظرية la Theorie des tropes كانت تشكل البلاغة كلها عدا النظم وعلم المعاني والاستدلال (La composition) ولعلّ من المفيد أن نلاحظ أن البلاغة سواء في العالم العربي الإسلامي أو في الغرب حين تدهورت أهملت علم المعاني والاستدلال

معا، مما يعني أن التدهور إنما يلغي المضمون أولا. كذلك تجمدت دراسة العلمين الباقيين عندنا أو ذلك العلم عندهم (Les tropes). إذن هكذا جمع الجرجاني بطريقة مبدعة بين النظرية والممارسة، بين الفلسفة والفن أو بين الفكرة والنص.

3 - إذا كان الجرجاني لم يكتشف نظرية النظم هذه التي كانت قديمة قد ظهرت مع رواد المعتزلة كالنظام والجاحظ، وكانت معروفة عند اليونان. فهناك ما يعود اكتشافه الى الجرجاني وحده ويتمثل اكتشافه ذلك في المجاز العقلي.
4 - إضافة إلى ما تميز به الجرجاني من روح فلسفية، تميز بروح علميّة خالصة. ولا تبين تلك الروح بما نزع به من تأسيس لعلم البلاغة إذ إنه رغم نزوعه ذلك نراه سرعان ما تراجع عنه ليقر بحقيقة الذوق إذ قال: «راجع نفسك واسبر وذق تجد الذي وجدت» (دلائل ص 34).

إن روح العلم لتظهر في أمور ثلاثة: هي الدقّة واعتماد النص وكذلك في النزوع إلى وضع قوانين مع رفض التقليد ونزعة التصنيف. لقد كان الجرجاني دقيقا يبحث عن الفروق الصغيرة طامحا إلى لمس الظواهر البلاغية وكأنها أشياء مادية مثله مثل العالم وهو يجري التجربة ويعيد. ويقول: «ولكن بقي أن تعلمونا مكان المزية في الكلام وتصفوها لنا وتذكروها ذكرا كما ينص الشيء ويعين ويكشف عن وجهه ويبين ولا يكفي أن تقولوا: انه خصوصية في كيفيّة النظم وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبينوها وتذكروا لها أمثلة وتقولوا مثل كيت وكيت» (دلائل ص 30)
أليس من الواضح الآن أنه يريد تعيين الأشياء وينزع إلى الوصف الموضوعي العلمي معتمدا الواقع الملموس أي الأمثلة تاركا بذلك التعميم إلى التخصيص حتى يكون بمقدوره أن يميز بين كلام وكلام بمعرفة العلل الموجبة لذلك. يقول: «وإذ كان هذا هكذا علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما وأن تصفها وصفا مجملا وتقول فيها قولا مرسلا بل لا يكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة وتسميها شيئا شيئا» (دلائل ص 31)

فهو سيبحث في الظواهر من أين كانت ولم كانت حتى يقف عليها ويشير إليها كما نشير للشيء الملموس فنقول: «هذا هذا». هذا المنزع إلى الدقة سيقوده إلى محاولة وضع قوانين وحدود هي نتيجة لا بد منها لكل استقصاء وتدبر، فالعلم لا يكون علما إلا بعد أن يتجاوز الوصف إلى القوانين وحيث تقرر الأصول. يقول: «واعلم أنّ هذه الأمور التي قصدت البحث عنها كأنها معرفة مجهولة، ولذلك أنها معروفة على جملة لا ينكر بيانها في نفوس العارفين ذوق الكلام والمتمهرين في فصل جيده من رديئه ومجهوله من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يرجع إليها فتستخرج منها العلل في حسن ما استحسن وقبح ما استهجن حتى نعلم علم اليقين غير الموهوم ويضبط ضبط المزموم المخطوم» (أسرار ص 225)

إنه سعي إلى تجاوز المعرفة العامة إلى المعرفة الخاصة ولا يكون ذلك إلا بالتوصل إلى قوانين بها نقف على العلل والمعلومات أي علم يقيني غير ظني موهوم ممّا سيجعله ينطلق من الخاص إلى العام إذ بدون ذلك لا تنهض قوانين أو تقوم أصول. يقول متحدّثا عن الحدّ: «وإنما اشترطت هذا كلّه لأنّ وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث أن لها دلالة على الجملة لا من حيث هي عربية أوفارسية أو سابقة في الوضع أو محدثة مولدة، فمن حق الحدّ أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة. ونظير هذا نظير أن تضع حداً

للإسم والصفة في أنك تضعه بحيث لو اعتبرت به لغة غير لغة العرب وجدته يجري فيها جريانه في العربية لأنّك تحدّ من جهة لا اختصاص لها بلغة دون لغة» (أسرار ص 303)

إلاّ أنّ نزوعه إلى القوانين لم يقده إلى ما وقع فيه عصره من روح كازوستيكية روح التصنيف الجامد والتقسيم الخاوي المفرغ من كل مضمون ولذلك نراه يحذّر من الإفراط في التأويل. يقول :«وأمّا الإفراط فيما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل ويحرصون على الكثير من الوجوه فهم يستكرهون الألفاظ على الأمثلة من المعاني» (أسرار ص 341) إنهم يكثرون الوجوه لأنهم ينزعون إلى التصنيف وتقسيم ما لا يقسم بسبب ما ينقصهم من روح علمي تأليفي ومن قدرة على التعميم وبسبب ترك الجوهر إلى العرض ولأنهم يستدلون ما قبليا على الظواهر.

وإذا كان الجرجاني يدرك أن الأساليب على غاية التنوع بل أنها لا تحصى لأنها مرتبطة بالمعاني وهذه ميدانها فسيح لا تحيط به حائطة فقد أكد أن «ليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره وقانون يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة» (دلائل ص 74) إذن فهو رغم نزوعه إلى علم له قوانينه يظل مدركا لطبيعة المجال الذي يتحرك فيه إذ هو مجال المعاني المتحرك كرمال الصحراء.
إن هذا الفرض للروح الكازوستيكية يعود إلى روح الرجل المتحررة بالرّغم من أشعريته لذلك فهو رافض للتقليد، رافض «أن تدلّ بعرفان ثم لا تستطيع أن تدلّ عليه وأن تكون عالما في ظاهر مقلّد» (دلائل ص 34)

هكذا وانطلاقا من هذا التقديم والشرح نرغب في طرح العلاقة بين المجاز العقلي وبين التخييل والنظم، ولكن قبل ذلك لابدّ من الوقوف على المجاز العقلي بشيء من التفصيل إذ لم يلتفت إليه الدارسون ولم يفهموه حق فهمه، ثمّ لن نتبسط كثيرا في شرح التخييل والنظم غير ما يكون لازما لتبيين تلك العلاقة التي نريد أن نجلوها في انتظار أن نعود إلى هذا كله بالتفصيل في وقت لاحق إذ إنه يستحق الدراسة بعد الدراسة والوقفة إثر الوقفة.

المجال العقلي

لن أجازف بشيء لو زعمت أن المجاز العقلي هو اكتشاف جرجاني بحت ولن أجازف أيضا لو قلت إنه ظلّ جرجانيّا بحتا. فهو لم يسبق إليه من قبل أحد في البلاغة العربية وهو لا يوجد في البلاغة الغربية لا حديثها ولا قديمها فقد ظلّ فيها موزعا على مختلف المجازات بين الإستعارة والمجاز المرسل والإرداف الخلفي ولعلّ البحوث الحديثة بدأت تتلمّس طريقها إليه حين بدأت تبحث عن استعارة الجملة La metaphore de de la phrase وحين رأت في نوع من الاستعارة هي المدعوة (in praesenta) نوعا خاصا من الاستعارة تخرج عن مفهوم الاستعارة في البلاغة القديمة، علما أن هذه الاستعارة عندهم هي عندنا التشبيه البليغ ولا يخفى علينا أن بعض ما يتوهم عندنا أنه تشبيه بليغ هو في أحيان كثيرة مجاز عقلي مثل قول الأعرابي يصف ناقته «وإنما هي إقبال وإدبار». أما في البلاغة العربية فقد نسي المجاز العقلي وظلّ يذكر في المصنّفات القديمة وفي الكتب المدرسيّة بطريقة جافة ميّتة وليس أدلّ على ذلك من أنّها ظلّت تردّد نفس ما قاله الجرجاني دون فهم أو تدبّر بل كانت تعيد نفس الأمثلة التي ساقها الجرجاني بخصوصه تكرر دون أن تجتهد في البحث عن أخرى. إذن كيف توصل الجرجاني إليه ؟
ينطلق الجرجاني من ملاحظة هامة كان قد لاحظها الآمدي بخصوص ظاهرة بلاغية تبدو أنها استعارة

وليست باستعارة. يقول :«قال أبو القاسم الآمدي في قول البحتري:

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق
وحاك ما حاك من وشي وديباج

صوغ الغيث وحوكه النبات ليس باستعارة بل هو حقيقة ولذلك لا يقال : هو صائغ ولا كأنه صائغ. وكذلك لا يقال : حائك وكأنه حائك (أسرار ص 329). ويعلق الجرجاني على ذلك بما يلي :«وقد كتب هذا الفصل على وجهه والمقصود منه منعه أن تطلق الاستعارة على الصوغ والحوك – وقد جعلا فعلا للربيع – واستدلاله على ذلك بامتناع أن يقال : وكأنه صائغ وكأنه حائك. اعلم أنّ هذا الاستدلال كأحسن ما يكون إلاّ أنّ الفائدة تتم بأن تبين جهته ومن أين كان كذلك» (أسرار ص 329).

ومن الواضح أن الآمدي تنبّه إلى أن الإستعارة في اسناد الفعل إلى الربيع غير ممكنه لأن هذه تقوم على المشابهة ولكنه وقف في منتصف الطريق إذ لم يتمكن من استجلاء حقيقة المجاز العقلي فأقرّ بأن الكلام على الحقيقة واكتفى بذلك ولكن الجرجاني سيعتمد هذا الإستدلال ليتوصّل إلى تأسيس المجاز العقلي.

يقول الجرجاني معرّفا المجاز العقلي :«ولا يتخلّص لك الفصل بين الباطل وبين المجاز حتى تعرف حد المجاز وحده ان كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأوّل فهي مجاز ومثاله ما مضى من قولهم «فعل الربيع» وكما جاء في الخبر «أنّ ممّا ينبت الربيع ما يقتل حبطا أو يلم» قد أثبت الانبات للربيع وذلك خارج عن موضوعه من العقل لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصحّ إلاّ في قضايا العقول» (أسرار ص 333 – 334 – 335).

فالمجاز العقلي هو المجاز الحكمي أي ذلك الذي لا تكون اللفظة واردة فيه إلا على مجرى الحقيقة ولكن إسناد الفعل إلى الإسم والإسم إلى الإسم يكون من باب المجاز. وقد بنى الجرجاني تعريفه على مقولة منطقية هي مقولة الإثبات والنفي فكل كلام إنما هو مثبت له والإثبات إنما هو إثبات شيء لشيء أي مثبت لمثبت له فإذا كان المجاز في المثبت كان من طريق اللغة وإذا كان الإثبات كان من طريق المعقول أي كان واقعا في العلاقة النحوية التي بين المثبت والمثبت له أو في الحكم النحوي.

لقد أطنب الجرجاني في استدلاله على المجاز العقلي لأنه مؤمن بجدته ومتخوّف من أن لا يقع تقبّله وكأنّه كان يدرك أن السكاكي سيأتي بعده ويرفضه معتبرا إيّاه استعارة مكنيّة ولذلك نراه يميزه عنها بكل وضوح وذلك حين ميّز بين فعل الربيع النور و«أحيينا به الأرض بعد موتها».

فيقول :

«والذي يبيّن اختلاف دخوله فيهما أنّك تحصل على المجاز في مسألة الفعل بالإضافة لا بنفس الإسم فلو قلت أثبت النور فعلا لم تقع في مجاز لأنه فعل الله تعالى وإنما تصير إلى المجاز إذا قلت أثبت النور فعلا للربيع. وأما في مسألة الحياة فإنك تحصل على المجاز بإطلاق الإسم فحسب من غير إضافة وذلك قولك : أثبت بهجة الأرض حياة أو جعلها حياة، ألا ترى أن المجاز قد ظهر لك في الحياة من غير أن أضفتها إلى شيء من غير أن قلت لكذا» (أسرار ص 223 – 324) ولكنّه ذهب أبعد من ذلك حين أقرّ أن المجاز قد يدخل على الكلام من الجهتين معا أي من جهة اللغة ومن جهة العقل أي من جهة المثبت ومن جهة الإثبات أي أن يكون ثمّة استعارة مكنية في الفعل نفسه ومجاز عقلي في اسناده إلى ما لا يسند له في العادة يقول :

«وقد يتصوّر أن يدخل المجاز للجملة من الطريقين جميعا وذلك أن يشبه معنى بمعنى وصفة بصفة فيستعار لهذه اسم تلك ثمّ تثبت فعلا لما لا يصح منه أو فعل تلك الصفة فيكون أيضا في كل واحد من الإثبات والمثبت مجاز كقول الرجل لصاحبه : «أحيتني رؤيتك. يريد آنستني وشرّفتني ونحوه فقد جعل الأنس والمسرّة الحاصلة بالرؤية حياة أولا ثمّ جعل الرؤية فاعلة لتلك الحياة» (أسرار ص 321)

ولقد إحتفى الجرجاني بهذا النوع من المجاز فمدحه أيما مديح. قال : «وهذا الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والاحسان والاتساع في طرق البيان وأن يجيء بالكلام مطبوعا مصنوعا وأن يضعه بعيد المرام قريبا من الأفهام» (دلائل ص 228)

فهذا المجاز إنما هو الطبع والصنعة وهو بعيد المرام قريب من الأفهام في الوقت ذاته. لماذا؟ لأنه واقع موقع المجاز والحقيقة في ذات الوقت فيكون غامضا وواضحا في وقت واحد لأنه لا يجب أن ننسى أن الجرجاني من أنصار المعنى أي من أنصار الطبع والسجيّة أي من أنصار الحقيقة أي من أنصار «السهل الممتنع» ولكن لا يعني أنه ينكر أدبيّة الأدب بل هو يقرّبها إقرارا أكيدا إلاّ أنّه يسعى إلى أصالة الفكرة وجدتها فبدونها ليس ثمّة أدب أي لا كائن بدون روح وجسد فلا بدّ من التلاؤم الخلاق بين المضمون والشكل، والغاية تظلّ المضمون وما الشكل إلا وسيلة إليه.

إن صلة المجاز العقلي بالمعنى تجعله ذا صلة بالنظم. يقول الجرجاني : واعلم أن من سبب اللطف في ذلك أنه ليس كلّ شيء يصلح لأنّ يتعاطى فيه هذا المجاز الحكمي بسهولة بل تجدك في كثير من الأمور وأنت تحتاج إلى أن تهيء الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخاه في النظم» (دلائل ص 213)

ولنكتف الآن بمجرد هذه الصلة إلى حين نستجلي له صلة أخرى هي بالتخييل وقد صرّح الجرجاني بذلك حين قال معلقا على أبيات أبي النجم :

لقد أصبحت أمّ الخيار تدّعي
عليّ ذنبا كلّه لم أصنع
من أن رأت رأسي كراس الإصلع
ميّز عنه قنزعا عن قنزع
مرّ الليالي أبطئي أو أسرعي

فهذا المجاز جعل الفعل لليالي ومرورها إلا أنه خفيَ غير بادئ الصفحة. ثمّ فسّر وكشف عن وجه التأول، وأفاد أنه بنى أوّل كلامه على التخيّل فقال :

أفناه قيل الله للشمس أطلعي
حتّى إذا واراك أفق فارجعي
(أسرار ص 338)

ومن الواضح في البيت الأخير أمر المجاز العقلي. فالتخييل إذن إنما قام عليه. ويؤكد الجرجاني ذلك مرة أخرى حين يقول :«فأما تعيّن من يثبت له (الفعل للفاعل) فيتعلّق بمن أراد ذلك من المخبرين والمعبّرين عن ودائع الصدور، والكاشفين عن المقاصد والدعاوي صادقة كانت تلك الدعاوي أو كاذبة ومجراة على صحتها أو مزالة عن مكانها من الحقيقة وجهتها ومطلقة بحسب ما تأذن فيه العقول وترسمه أو معدولا بها عن مراسمها نظما لها في سلك التخييل وسلوكا بها في مذهب التأويل» (أسرار ص 356).

إذن هكذا نتبيّن أن ثمة صلة بين المجاز العقلي وبين التخييل من جهة وبينه وبين النظم من جهة أخرى. فكيف أمر هذه الصلة أو الصلتين؟

المجاز العقلي والتخييل

ما التخييل أولا؟

يقسّم الجرجاني المعاني إلى عقلية وتخييليّة فالعقلية

هي المجراة «مجرى الأدلة التي تستنتجها العقول» وهي قول محقق ثابت» يقوم عليه من العقل برهان يقطع به «ولكنها» كالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد ولا تربح ولا تفيد وكالحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم» (أسرار ص 237) أما التخييلية فهي القول بأن أجود الشعر أكذبه. يقول :«وأمّا القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفيّ وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلاّ تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا» (أسرار ص 231).

إذن فهو الأدب وأساليبه التي لا يمكن أن تنحصر في قواعد محدودة وقوانين مضبوطة. يقول :«ومن قال أكذبه ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرّع أفتانها حيث يعتمد الإتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل» (أسرار ص 227) ويضيف :«... وليس الأمر على ما ظنّه ناصر الإغراق والتخييل الخارج على أن يكون الخبر على خلاف المخبر ومن أنه إنّما يتّسع المقال ويفتن وتكثر موارد الصنعة ويغزر ينبوعها وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها إذا بسط من عنان الدعوى فادعى مالا يصح دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه» (أسرار ص 239).

ويضيف :«وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعى دعوى لا طريق لتحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى» (أسرار ص 239) فلو عدنا إلى هذه الشواهد الثلاثة لوجدنا فيها معنى يتكرر.

- «ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل».
- «فادعى مالا يصح دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه»
- يثبت أمرا هو غير ثابت أصلا...»

فهذا معنى واحد ولو راجعناه لوجدنا أنه يتفق وتعريف المجاز العقلي من أنّه إثبات الفعل لما لا يصح له. فنحن إذن إزاء تعريف واحد.

وبلغة الجرجاني «الشيء هو الشيء» «وهذا هذا» ولكن ذلك ليس كافيا. فعلينا أن نستقرئ ولو بصفة جزئية الآن عددا من الأبيات الشعرية التي تمثل بها الجرجاني على التخييل حتّى نتأكد من ذلك.

فمثلا حين يتمثل الرجل بيت أبي تمام :

«لا تنكري عطل الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالي»

يعلّق بما يلي :«ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام» (أسرار ص 231) وهو يقصد بذلك هذا التشبيه الضمني، علما أن التشبيه الضمني هو تشبيه عقلي ويقصد أيضا ذاك المجاز العقلي حين جعل السيل حربا للمكاني العالي»

ومثلا يقول محللا بيتين من الشعر :«ومن هذا النمط في أنه تخيل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما أدّعى قوله :

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا
إنّ السماء ترجّى حين تحتجب

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعدّ في مجرى العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها كما قال ابن المعتز :

ما ترى نعمة السماء على الأر
ض وشكر الرياض للأمطار

وهذا نوع آخر هو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفادة (أسرار ص 241)

ومن الواضح هنا أيضا أن البيتين قاما على المجاز العقلي الذي هو أصل في جعل الخيال شبيها بالحقيقة أو في جعل «الخبر على خلاف مخبره» على حدّ تعبير

الجرجاني. ولكنّنا حتى إذا تركنا المجاز العقلي فسنجد شيئا ما قريبا من المجاز العقلي مثلما رأينا بخصوص التشبيه الضمني ومثل الإستعارة التمثيلية وهي عقلية وليست لغوية وقد أكّد الجرجاني نفسه ذلك – يقول الرجل : وهكذا قوله :

والصارم المصقول أحسن حالة
يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاج على فضيلة الشيب وأنه أحسن حالة منظرا من جهة التعلّق باللّون وإشارة إلى أنّ السواد كالصدإ على صفحة السيف...» (أسرار ص 234). فهذا الاحتجاج إنّما هو تمثيل والتمثيل عقلي لكن إلى ذلك ثمّة مجاز عقليّ في جعله الصارم أحسن حالة...
ويعلق الجرجاني على ذلك بقوله :«وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علّة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقول (أسرار ص 235).
إن التخييل هو في علّة الحكم غير المعقولة أي غير المنطقية وذلك لا يتأتى إلا بالمجاز العقلي.

المجال العقلي والنظم : ما النظم ؟

لم يعد النظم خافيا على أحد، فمن ذكر الجرجاني ذكر النظم إلى حدّ أنّه لم يعد يعزى إلى غيره. ومع ذلك ما يزال يخفى. إذ هو قديم سابق للجرجاني فهو معروف منذ الجاحظ والنظام، وهو معروف عند اليونان أيضا ثمّ لقد تداول عليه المعتزلة والأشاعرة بالنقاش والجدال والتنظير طوال القرن الرابع وحتّى الخامس للهجرة. ولقد تطرق إليه بكثير من العمق النظري القاضي عبد الجبار في «أبواب التوحيد والعدل».
ولكن ما يجعل الجرجاني يتميّز عن غيره ليس هذا الجانب النظري وإنّما هو ذلك الجانب الإجرائي التطبيقي فقد إستطاع الرجل أن يزاوج بطريقة ناجحة بين النظريّة والتطبيق؟

ولكن ما النظم؟

لقد كثرت الدراسات حول النظم لكنها – في أغلبها – كانت تعيد ما قال الجرجاني وتلخصه ولذلك لم ينتبهوا إلى أنّ النظم إنما هو «علم المعاني» وهذا «العلم» إن صحت العبارة لم يكن جديدا بل كان قديما ولكن الجرجاني هو أول من أفرده بالتأليف ومن جمعه في علم واحد. النظم إذن ليس إلا «الخبر والانشاء» و«الوصل والفصل» و«القصر» و«التقديم والتأخير» و«التعريف والتنكير» وغير ذلك من أبواب «علم المعاني» أو من «معاني النحو». فليس النظم كما يتوهم البعض هو النظام النحوي للغة بل هو شيء زائد عليه. ولذلك نراه يحكم على أسلوب الجاحظ بانعدام الفضل والمزية لانه مجرد نضد، ونراه يؤكد أن التفاضل ليس في الإعراب وفي التراكيب الصحيحة بل في غير ذلك فيقول :«وإن كلامنا في فصاحة تجب للّفظ لا من أجل شيء يدخل في النطق ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم» ويضيف معلّقا على كلامه هذا:«ولا يكون هذا تفاضلا في الاعراب ولكن تركا له في شيء واستعمالا له في آخر» (دلائل ص 306).

والوهم وقع من حيث تحدث الجرجاني عن الألفاظ والنظم على أنهما متقابلان متضادان ممّا أوهم بالإستنتاج القياسي إذا لم يكن هذا فهو هذا. فالألفاظ ليست إلا أصولا للمعاني جاهزة ولن يصبح لها معنى حقيقي إلا إذا تعلّقت ببعضها البعض على نظام مخصوص. ولكن هذا النظام المخصوص عند الجرجاني يتجاوز مجرّد النظام النحوي البلاغي الذي يكون بالمتكلّم دون غيره.

فالكلام المنظوم حسب النظام النحوي ليس من

الفصاحة في شيء. يقول : «واعلم ان من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبّرته أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم بل ترى سبيله في ضمّ بعض لبعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرّق وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة وصورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين» (دلائل ص 76).

فهو يطلب هيئة وصورة بلغة الفلسفة وما اللفظ الأ أعيان معان وما النظام النحوي إلا أشكال جاهزة. أما النظام البلاغي فهو التلاؤم الذي يحصل من التقاء المواد (الألفاظ) بتلك الأشكال الجاهزة على صورة مخصوصة. إن النظام البلاغي هوما يميّز شاعرا مثلما يتميّز مهندس عن مهندس بالرغم من أنّ مواد البناء واحدة والأشكال النظرية واحدة (أو الصور الجاهزة). يقول عبد القاهر عن الكلام المنضود ما يلي :«فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه دون نظمه وتأليفه وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا وحتى تجد إلى التخير سبيلا وحتى تكون قد استدركت صوابا» (دلائل ص 77). فلفظة «مصنع» تحيلنا مباشرة على الأدب والفنّ أي على التخييل وعلى النقد الأدبي بلغتنا اليوم أو على «أدبية النص».

أما إذا نظرنا إلى النظم من زاوية المجاز العقلي فإنّ هذا المجاز يكاد يكون تعريفه وتعريف النظم واحد. فحين يتحدث الجرجاني عن الإعراب نافيا أن تكون الفصاحة فيه يقول : «وإنما الذي تقع الحاجة فيه (أي الإعراب) إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى (فما ربحت تجارتهم) وكقول الفرزدق :«سقتها خروق في المسامع» وأشباه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلا على تأويل يدقّ ومن طريق تلطف وليس هذا يكون علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب» (دلائل ص 302).

فالنظم إذن هو إيجاب الفاعلية للشيء أي الوصف الموجب للإعراب أي أن نوجب شيئا لشيء ليس موجبا له في في العادة مثل أن نكون أوجبنا فعل «الربح» للتجارة. وليت عمري إنما ذلك هو المجاز العقلي عينه. فحين يتحدث الجرجاني في «الدلائل» عن هذا المجاز يورد نفس المثال. يقول :«وإذ قد عرفت ذلك فاعلم أن في الكلام مجازا على غير هذا السبيل وهو أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ويكون معناها مقصودا في نفسه من غير تورية ولا تعريض والمثال فيه قولهم نهارك صائم وليلك قائم ونام ليلي وتجلّى همي، وقوله تعالى: (فما ربحت تجارتهم) (دلائل ص 227).

وهذا المثال الأخير ليس فيه من ظاهرة تستوجب الوقوف عندها غير اثبات فعل الربح إلى غير فاعله وهو التجارة. فإذا كان يستشهد به حينا على النظم وحينا على المجاز العقلي فلأنهما أمر واحد. إذ إنّ المجاز العقلي هو في الإثبات دون المثبت وكذلك النظم هو في الإثبات دون المثبت. يقول عبد القاهر عن كون النظم إنما هو في الإثبات دون المثبت ما يلي :«ليس لنا إذا نحن تكلّمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منّا بسبيل وإنّما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب وإذ قد عرفت مكان هذه المزيّة والمبالغة التي لا تزال تسمع بها وأنّها في الإثبات دون المثبت فإنّ لها في كل واحد من هذه الأجناس سببا وعلّة» (دلائل ص 52).

لقد بات من الواضح أن المجاز العقلي إنّما هو واقع في «النظم» فكلاهما في الإثبات غير أنّ النظم أوسع من المجاز العقلي لأنّه لا يتوقّف على إيجاب الإثبات أو الإسناد بل هو أمور أخرى أيضا مثل «التقديم والتأخير» و«التنكير والتعريف» وغير ذلك من ظواهر البلاغة في علم المعاني، يقول :«واعلم أنّ من سبب اللطف في

ذلك أن ليس كلّ شيء يصلح لأن يتعاطى فيه هذا المجاز الحكمي بسهولة بل تجدك في كثير من الأمر وأنت تحتاج إلى أن تهيء الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخاه في النظم» (دلائل ص 231).

مسألة و«اشتعل الرأس شيبا»

حين تحدّث الرجل عن الاستعارة ذكر أو بيّن أنّ هذه ليست من بالتخييل لأنها تقوم على الشبه والشبه قياس له مراجع في العقول. فهو أمر منطقي لا علاقة له التخييل. يقول الرجل : «كيف يعرض الشك في أنْ لا مدخل للاستعارة في هذا الفنّ وهي كثيرة في التنزيل على ما يخفى كقوله عزّ وجلّ :«واشتعل الرأس شيبا» ثمّ لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهر وإنما المراد إثبات شبهه» (أسرار ص 238)

فالتخييل بعيد عن الحقيقة والإستعارة لا تتعدى مجرد التماهي معها. لكن ما لَفَتَ انتباهنا في هذا الشاهد إنما هو المثال الذي قدّمه والموقف منه. فهو لم يرفيه غير الاستعارة ولذلك لم يعتبره من البلاغة في شيء. لكنه في «الدلائل» بعد أن توضحت لديه نظرية النظم أصبح ينظر إلى ذلك المثال بنظرة مختلفة. يقول : «ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى :«واشتعل الرأس شيبا» لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ولم يروا للمزيّة موجبا سواها» (دلائل ص 79).

ويقول :«وإنّ في الاستعارة ما لا يمكن بيانها إلاّ من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته» (دلائل ص 79). وإذا تحققنا من المثال وجدنا فيه استعارة مكنية في «اشتعل» ولكن ثمة أمرٌ يتمثل في اسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي فنحن إذن إزاء ما بين الجرجاني في «الأسرار» من أنّ المجاز قد يدخل من الجهتين مثلما الأمر في المثال المذكور سابقا «أحيتني رؤيتك» وهذا النوع من الكلام الذي منه المثالان السابقان هو الكلام الذي يقع فيه الإشكال يقول :«وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم وآخر حسنه للنظم دون اللفظ وثالثا ترى الحسن من الجهتين ووجبت له المزية بكلا الأمرين والاشكال في هذا الثالث وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه وتراك قد خفت فيه على النظم فتركته...» (دلائل ص 78).

ويقدّم الجرجاني أمثلة أخرى على ذلك من مثل : طاب زيد نفسا، وقرّ عمرو عينا، وتصبّب عرقا... ويعلّق: «وأشباه ذلك ممّا تجد الفعل فيه منقولا عن الشيء الى ما ذلك الشيء من سببه وذلك أن نعلم أن اشتعل للشيب في المعنى وإن كان هو للرأس في اللفظ» (دلائل ص 79)

****

إذن لقد بات من الواضح أن نظريّة النظم هي نظريّة المعنى وأن المجاز العقلي إنما هو مجاز في المعنى وأنّ التخييل ليس إلا المعاني التي لا تحصر. وهكذا نستطيع أن نؤكد التطابق بين هذه المفاهيم أو النظريات الثلاث. وهي إذ تتطابق فإنها تتطابق في نظريّة المعنى كما كنّا بيّنا في المقدمة. ويمكن أن ندقّق حقيقة الفكرة بأن نجعل المجاز العقلي من النظم كما رأينا وهو من التخييل كما رأينا وأن نجعل التخييل والنظم شيئا واحدا غير أن نظريّة التخييل كانت سابقة لنظريّة النظم هذه التي ستشكل الجهاز العلمي لدراسة التخييل. فالتخييل إنّما هو المعاني والمعاني تختلف بها الصور والصور إنّما هي الأساليب والأساليب إنما هي عديدة لا حصر لها مثلها مثل المعاني. وإذا كان التخييل لا يحيط به قانون فإنّ النظم مثله. يقول الجرجاني :«وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف (النظم) حدّ يحصره وقانون يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة» (دلائل ص 76).

هوامش

1 ـ عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز ط. 1 ـ 1988 دار الكتب العلميّة ـ بيروت ـ لبنان

2 ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ـ دون تاريخ ـ دار المعرفة بيروت لبنان

في بلاغة السرد

الحكاية المزدوجة : الحجاج المتنكّر وصبيان الليل

عبد الله ابراهيم*

انطلاقًا من رؤية ما، أو منظور معين، وهنا تتقاطع وجهات نظر الفاعلين، هذا التقاطع هو الذي يشكّل باستقطاباته النسيج الدلالي للنصوص الأدبيّة. ولا يمكن أن تكون الآفاق جاهزة أمام تقاطع المنظورات، وللاحتيال على عملية الاقصاء والاستبعاد التي يمارسها الحاكم ضد المحكومين، يلجأ هؤلاء إلى المواربة والالماح لوضع المسكوت عنه في مستوى يمكن التفكير فيه، يلعب هؤلاء لعبة بلاغية شديدة الذكاء، يتقدّمون ضد خصومهم في حقل احتمالات دلالية متشعّب، يفضح قصور أولئك وعجزهم عن التفسير الصحيح، والتأويل الصائب. وهنا ينشأ نوع من التضاد الذي يتعمّق كلما استمر سوء الفهم، يمارس المحكوم ازدواجًا ظاهريًا في شلال ايحاءاته المتناثرة، لكنّ ذلك الازدواج لا يتصل بالتناقض، أكثر مما يتصل بالحرص على بعث رسالة مشبعة بالرموز والقرائن التي اذا تمكّن المُتلقّي لها أن ينضدها على نحو سليم، فانه يفهم مقاصدها. رسالة المحكوم تنطوي دائمًا على عنصر استثنائي : المواربة التي لا تفصح عمّا تقول مباشرة، إنما تُلفت الانتباه اليه في غموض والتواء. إنما في الغالب رسالة «أدبية». تشتغل بجمالياتها، كما تشتغل بمقاصدها. ومن أجل الحرية والتلاحم، فانها فعل انتهاك، لا يتورع عن أن يظهر بمظهر التناقض. وعلى هذا يتشكّل ضرب من الازدواج الخدّاع الذي يهدف إلى فضح نسق القيم المراد انتهاكها. تجهّزنا النصوص السردية القديمة بأمثلة رمزية كثيرة عن ذلك، انها تمثّل، من خلال انتاج حكايات رمزية، جانبًا من الصراع الذي مهر المحضن الاجتماعي والثقافي لتلك النصوص. ازدواج لا يمثل نفسه، انما يدين

يوفّر السرد حرية كبيرة لممارسة التنكّر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة. والفاعلون في سياق النصوص السردية هم الذين يحدّدون ايجابية القيم أو سلبيتها. ومن المعلوم أنّ توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة: الثقافية والدينيّة والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يطوّر دائمًا قيمًا سلبيّة، تجد من يسعى لانتهاكها.

* ناقد عراقي و استاذ جامعي.

دوافعه.

يتكشّف الازدواج بسبب المفارقة التي يحركها الخداع، فتنشطر دلالة النص إلى شطرين يتجه كل شطر حاملاً قصدا معينًا إلى متلق يعيد تفسيره ضمن السياق الذي يركّب له. ويمكن لنا تلمّس هذا النوع من الازدواج في حكاية يوردها الأكليدي.

«حكي أنّ الحجاج أمر صاحب حراسته أن يطوف بالليل فمن وجده بعد العشاء ضرب عنقه، فطاف ليلة فوجد ثلاثة صبيان يتمايلون وعليهم أثر الشراب، فأحاط بهم وقال لهم منْ أنتم حتى خالفتم الأمير. فقال الأول:

أنا إبنُ منْ دانت الرقاب لهُ
ما بين مخزومها وهاشمها
تأتيه بالرغم وهي صاغرة
فيأخذ من مالها ومن دمها

فأمسك عن قتله وقال: لعلّه من أقارب أمير المؤمنين. وقال الثاني:

أنا ابنُ الذي لا ينزل الدهر قدرُهُ
وان نزلت يومًا فسوف تعود
ترى الناس أفواجًا إلى ضوء ناره
فمنهم قيام حولها وقعود

فأمسك عن قتله وقال: لعلّه من أشراف العرب. وقال الثالث:

أنا ابنُ الذي خاض الصفوف بعزمه
وقوّمها بالسيف حتى استقامت
ركاباه لا تنفك رجلاه منهما
إذا الخيل في يوم الكريهة ولّت

فأمسك عن قتله وقال لعلّه من شجعان العرب، فلمّا أصبح رفع أمرهم إلى الحجّاج فأحضرهم وكشف حالهم. فإذا الأول ابن حجّام والثاني ابن فوّال والثالث ابن حائك. فتعجّب من فصاحتهم، وقال لجلسائه علّموا أولادكم الأدب فواللّه لولا فصاحتهم لضربت أعناقهم ثم أطلقهم وانشد:

كنْ ابن منْ شئت واكتسب أدبًا
يُغنيك محموده عن النسب
انّ الفتى من يقول ها أنا ذا
ليس الفتى من يقول كان أبي» (1)

تكشف هذه الحكاية سلسلة من الانتهاكات المتواصلة، في المرة الأولى ينتهك الصبيان الثلاثة ثلاث سلطات: قرار الأمير بالخروج ليلاً، وتعاطي الخمر، والإخبار الكاذب عن أصولهم، فثمة انتهاك لسلطات واضحة: سياسية ودينيّة وأخلاقية، ولكن ما يمكن أن يندرج تحت «السلطة الأخلاقية» لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره انتهاكًا من وجهة نظرهم، وفيما يخدع الحارس بهذا الكذب، يكون الصبيان قد مارسوا «صدقًا بلاغيًا» كما سنرى، لكنّ الحارس لم يستطع أن يفك شفرة الصدق، الوحيد الذي نجح في ذلك هو الحجاج. أما الانتهاك الثاني فيمارسه الحارس، فهو بخلاف قرار الحجاج الذي ينص على ضرب عنق كل من يخرج بعد العشاء، يقوم بسلسلة متعاقبة من الانتهاكات، تتصل جميعها بالشكوك والظنون التي تنشأ لديه وهو يستجوب الصبيان، والواقع فانّ الحارس يقع ضحية الاحتمالات التي تثيرها في نفسه تلك الشكوك، وهو أمر يفضح الخروق الظاهرة بالنسبة له في سلطة الأمير الذي يعتبر هو آلتها التنفيذية، فسلطة الأمير يمكن استخدامها، وإعادة استخدامها مرة أخرى حسب الموضوع المتصل بها. فثمة هامش سرّي يجري

التواطؤ عليه بين الحاكم وآلة الحكم، بحيث أنّه في هذا الهامش الذي يتّسع أحيانًا ليكون متنًا قائمًا بذاته، يجري انحراف وتزييف لمضمون السلطة المعلنة للجميع. هنالك تفاهم عُرفي بين الحجاج وحارسه الممثلين لكلّ حاكم وآلة حكمه، وهو ألاّ تمتدّ السلطة إلى المناطق الخطرة، إلى تلك الهوامش المؤثرة التي تقع خارج سلطة الأمير نفسه.

انّ هرم السلطة يتركّب من مستويات متدرجة، ولا يمكن للحجاج أن يتربّع على قمته، إنه في حقيقة الأمر يحتل موقعًا في أجزائه السفلى، ومن هذا الموقع سيبني هرم سلطته الخاص. يقع خارج سلطة الأمير اذن مَنْ هُمْ من أقارب «أمير المؤمنين» ومَنْ هُم من «أشراف العرب» ومَنْ هُمْ من «شجعان العرب». وهي فئات تبدو سلطاتها أوسع مما لدى الأمير نفسه، إلى درجة يبدو أنّ الأمير هنا قد تحوّل إلى وسيلة تنفيذية أمام هذه الفئات، شأنه في ذلك شأن صاحب حراسته. الصبيان الثلاثة وهم يرسلون إشارات مزدوجة الدلالة للحارس حول أصولهم، يستطيعون أن يكشفوا ذلك التواطؤ، والحقيقة فتنكّرهم المزدوج يفضح الحارس والأمير، وليس من حل إلاّ بأن يمضي الحجاج في الخضوع لسلطتهم هم، وذلك بابتكار نوع خاص من التواطؤ معهم.

التواطؤ الذي يقترحه الحجاج هو بذاته نوع من الانتهاك، إنه ينتهك قراره بأن يضرب عنق كل من يخرج ليلاً، وذلك حينما يسرّح الصبيان الثلاثة، ولكن الأمر الذي يكتسب أهمية خاصة، هو أنّ الحجاج لا يسرّحهم بناء على ما صرّح به فقط «تعجّب من فصاحتهم» ثم قال لجلسائه «علموا أولادكم الأدب فوالله لولا فصاحتهم فضربت أعناقهم» وكما أنّ الصبيان أعلنوا شيئًا وأخفوا آخر في حوارهم الشعري مع الحارس، فانّ الحجاج مستعينا بالأسلوب ذاته يعلن أمام المجلس شيئًا، لكنه يخفي آخر. وفي نهاية الحكاية ينضمّ الحجاج إلى الصبيان في أنهم يرسلون معًا إلى الآخرين (= الحراس + المجلس) رسائل احتمالية، هم يريدون منها قصداً معيناً، لكن أؤلئك يستخلصون مقاصد مختلفة، يقع الحارس ضحية الخداع البلاغي الذي يمارسه الصبيان الثلاثة، ويقع المجلس والحارس أيضًا ضحية خداع الحجاج البلاغي، وفي كل الأحوال يجري انتهاك متواصل لكل السلطات لكن «البلاغة» تمنع انفجار المواقف، وتوقف العقاب. فيطلق سراح الصبيان على الرغم من أنهم انتهكوا ثلاث سلطات متداخلة : سياسية ودينية وأخلاقية، ولا ترد اشارة إلى انّ الحجاج عاقب حارسه لأنه انتهك قراره. لأن هنالك اتفاقًا عرفيًا بينهما لحدود سلطة الأمير. تضع لنا الحكاية الصبيان والحجاج في مستوى واحد، وأخيرًا يبدو أنّ الحجاج قد وجد ضالته في أبناء الحجّام والفوّال والحائك، ومن الواضح أنّ هذه الفئة الجديدة من المرسلين (الصبيان + الحجاج) كانت تمارس انتهاكًا أكبر بكثير مما تقدمه الحكاية مباشرة. انه الاحتجاج ضد ثقافة البعد الدلالي الواحد للقول الأدبي. يظهر تنازع ضمني لكنه فاعل في البنية الثقافية، فالصبيان الذين يتنكّرون في غلالة اللغة وايحاءاتها، ينتهكون قصداً ضربًا من الفهم للأدب، منهم يريد للأدب أن يقول قولاً واحداً، قولاً لا يحتمل التعدد والاختلاف. يمثل هذا الفهم الحارس، لكنّ الحجاج سيطوّر هذه الوسيلة، فهو الذي ينتمي إلى النسيج الثقافي والشعوري ذاته الذي ينتمي إليه الصبيان، فيلاعب ـ مهتديًا بالصبيان هذه المرة بجلسائه، انه يرسل رسالة ضمنيّة تكشف عن أصوله، انتماءاته، كما فعل الصبيان، لكنّ قصور جلسائه يحول دون ان يفهموا مؤدّى رسالته. يتشارك هنا جلساء الحجاج وحارسه في أنهم لا يستطيعون الاّ الوقوف على ظاهر النص. ليس لهم القدرة على انتهاك يماثل انتهاك الصبيان والحجاج لكل مستويات السلطة والأدب، انهم

غير قادرين على تمزيق الغشاء الرقيق الذي يحجب المركز الدلالي للنص.

يتعمّد الصبيان استثمار الامكانات البلاغية للغة الخاصة، قصدتُ الشعر الذي هو في الثقافة العربية الصق بالسلطة من النثر المتخيّل الذي أقصي باعتباره وسيلة العامة للتعبير عن هواجسها، فاعتبر مكروهًا لمن فعله ولمن استمع اليه (2). ووجه ذلك انّ بواطن العامة مشحونة بحب الهوى كما يقول ابن الجوزي (3)، ولهذا فانّ قلوبهم إلى الخرافات أميل كما يقرر البيروني (4)، ونواجه بأول مفارقة يمثلها الحوار بين الحاكم والمحكوم، المحكوم يستعين بالشعر الذي ينطوي على أكثر من مقصد، أما الحاكم فيستعين بالنثر، ومع انّ الحارس لا يتلفّظ علنًا إلاّ بجملة واحدة «من أنتم حتى خالفتم الأمير ؟». فانه يخاطب نفسه سرًا كاشفًا عن مخاوف وتوجسات كثيرة، وفي كل مرة يستمع فيها إلى أحد الصبيان، يرجّح فهمًا معينًا لكنه لا يعلنه، انه يراكم خطابه الداخلي مع نفسه، لأنه يضيع وسط شبكة الاحتمالات، في النهاية يقرر ان يحضرهم إلى الأمير. وفيما تفرّغ الشحنة النفسيّة عند الحارس، فانها تتشكّل عند الحجاج الذي يستطيع ان يفهم مقاصد الصبيان، انّ الحكاية تؤشّر انّ الحجاج «تعجّب من فصاحتهم»، هذا يعني انه استمع اليهم جيدًا و«كشف حالهم»، لقد تمكّن بوسائل أدبيّة من ذلك حيث عجز الحارس. وهنا ينبغي علينا أن نعرف انّ الصبيان انشدوا أبياتهم الرمزية مرة أخرى في مجلس الحجاج. ولا يتردد هو الآخر في ان يماثلهم في ارسال نص رمزي، يسيىء فهمه المجلس، ويخدع بمظهره. كان الحجاج يوجه خطابه إلى الصبيان الذين يتشارك وإياهم في وضاعة النسب والانتماء، فكما نجحوا هم في انتهاك سلطات تمارس إكراهًا، تمكّن هو من انتهاك السلطة بمعناها المباشر، إخترق هرمها، ووجد لنفسه، عبر أفعال عنيفة وأقوال مرمّزة موقعًا معروفًا في سفحها.

يظهر الازدواج أيضًا في الموقف الساخر عند الصبيان بإزاء الموقف المأساوي عند الحارس. يغطي الصبيان انتهاكهم بأقوال تبعث الظنون، وبهذا منهم كائنات تعلن ازدواجها دون ان تعيشه، أما الحارس فيدمره الازدواج. لقد عبثت به الأبيات الشعرية، لأنه أدرجها في سياق فهم مباشر ذي مستوى واحد، ولم ينجح أبدًا ـ كما نجح الحجاج فيما بعد ـ في أن يفك رموزها. لمّا قال له الصبي الأول إنه «ابن منْ دانت الرقاب له ما بين مخزومها وهاشمها» وإنّ تلك الرقاب تأتيه «صاغرة، فيأخذ من مالها ودمها»، رجّح فورًا أنه من أقارب الخليفة، فليس لأحد أن يكون كذلك إلاّ منْ يتصل بـ «أمير المؤمنين». لقد خدع بالسياق الظاهر للنص، ونسي تمامًا سياق حال الصبيان السكارى في الليل. لقد غلّب ظنه بقرينة لها مرجعية تتصل بموقعه هو بوصفه آلة السلطة. فأمسك عن قتل الصبي، الذي كان يقصد شيئًا مغايرًا في الحقيقة، كان يقرّ ـ ولكنه يوارب ـ انه ابن حجّام، أليس الحجّام هو الوحيد الذي تدين له الرقاب مهما كانت ؟ أليس الحجّام هو وحده الذي يأخذ الأموال والدم بحجامته ؟. وهكذا فانّ الصبي يرسل على وفق سياق، في حين انّ الحارس يفك الرمز طبقًا لسياق آخر. وما ان يقع الحارس في خطأ التفسير، الأ ويمضي فيه إلى النهاية، سيدرج اشارات الصبي الثاني في سياق يرجح انه من «أشراف العرب»، ويقضّي امكانية أن تكون قرائن دالة على انه ابن فوّال، وأخيرًا لا يستطيع أيضًا فكّ اشارة الصبي الثالث الذي ينهك أبوه في حياكته مستعينا برجليه. وفي الحالات الثلاث يقوم الحارس بإحالة المقاصد ضمن سياقات دلالية معينة على معان لم يقصدها الصبيان، ولكنهم طلبًا للنجاه الذي لم يخلُ من رغبة في انتهاك السلطات التي أشرنا اليها كانوا يحرصون على وضعها أمام الحارس. وفي مجلس الحجاج يتكرر المشهد، الحجاج وحده يفهم مقاصدهم جيدًا. لقد أطلقهم لفصاحتهم،

بالمعنى البلاغي للفصاحة، أي القدرة على تضليل الحاكم بممارسة لعبة أشد ذكاء من لعبته، أقرَّ الحجاج بذلك، واعترف به، وطابق بين نفسه وبين الصبيان حينما قال رسالته التي تعبر عن انتمائه، انه هو الآخر يتلاعب ويضلل ويخدع.

في نهاية المشهد يظهر الحجاج بوصفه الفاعل المؤثّر في ترتيب الأحداث كلها، وتُسهم وضعيته الخاصة، بوصفه حاكماً وبليغاً وذا خلفيّات اجتماعيّة معينة في هضم الانتهاك الظاهري لسلطته، بعبارة أخرى يتقبّل الحجاج انتهاك الصبيان لأن فعلهم في حقيقته مماثل لفعله، وبلاغة العنف التي مارسها، هي التي جعلته يتدرج في هرم السلطة، انها تماثل بلاغة الصبيان الذين دفعتهم أسباب كثيرة للانتهاك. وكما رغبوا هم في ممارسة لعبة البلاغة، كان هو سيد هذه الممارسة أيضاً. تكشف أبياته الأخيرة انها موجهة إلى الصبيان أكثر مما هي موجهة إلى المجلس، و«الفتى» الذي يرد في سياق البيتين اللذين استشهد بهما، انما هو الحجاج نفسه، كان رجلاً مغموراً، يُعلّم بالطائف. ومن الواضح انه سعى لتجاوز وضعيته هذه التي يورد الجاحظ انّ العرب يرون الحمق في منْ يحوكُ ويعلّم ويغزل (5)، ولم يستطع الحجاج طمس هذه الوضعيّة التي كانت تُبعث في كلّ مرة كان يزداد فيها عنفه، وربما كان استغراقه في الانتهاك هو في جانب منه هروباً من تلك الوضعية، شأنه شأن الصبيان. وعلى لسان مالك بن الريب، الشاعر الذي هلك في فتوح المشرق، تروى الأبيات الآتية التي تهدف إلى إعادة وصل الحجاج بوضعيته القديمة كونه معلم صبيان ودباغا (6).

فماذا عسى الحجاج يبلغ جهده
اذا نحن جاوزنا حفير زياد
فلولا بنو مروان كان ابن يوسف
كما كان عبداً من عبيد أياد
زمان هو العبد المُقرّ بذلّة
يراوح غلمان القرى ويغادي

طوّر الحجاج عناصر ذاتية لتجاوز ذلك الانتماء، كان اتصاله بعمل يرى الآخرون انه يورث الحمق أمراً «مزعجا» بالنسبة اليه. كان مهموماً بالصورة التي ركّبت له بوصفه ينتسب شاء أم أبى إلى الحمقى. وعثر على وسيلتين توفران له امكانية التخلص من كل ذلك، العنف والبلاغة، وقد مارسهما معاً منتهكاً باستمرار كل شيء، بما فيه أحياناً قراراته الخاصّة، إلى درجة دمج بينهما إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بـ«العنف البليغ». وكان مالك بن دينار يكرر دائماً أنّ من يستمع إلى خطب الحجاج، يقع في نفسه أنه مظلوم وهو ظالم لبيانه وحسن تخلّصه بالحجج (7).

يتدرج موقف الحجاج من الصبيان في سلسلة مواقف كثيرة تجاه من ينتهك سلطته. لم يكن الصبيان آخر من «كشف» الحجاج عن مقاصدهم، وسحر بلاغتهم، والتواطؤ معهم. كان يوقّر خصومه الفصحاء، ويتردد في معاقبتهم مثل الجارود بن أبي سبرة، أو يعفو عنهم مثل العديل بن الفرخ العجلي الذي امتنع عن قتله في اللحظة الأخيرة قائلاً «فكان بيني وبين قتلك أقصر من إبهام الحُبارى» (8). ومرة قُدّم أمامه رجل لتُضرب عنقه، فقال للحجاج «والله لئن كنّا أسأنا في الذنب، فما أحسنت في العفو». تمهّل الحجاج، وتذكر للحظة انه بالغ فيما هو فيه، كان يريد سبباً داخلياً يمنعه من ذلك، أيقظته بلاغة الرجل، فقال: «أفٍّ لهذه الجيف، أما كان فيها أحد يحسن مثل هذا الكلام! وأمسك عن القتل» (9).

يستأثر الصبيان والحجاج بأهمية بالغة في سياق النص، انهما الفاعلان الأساسيان فيه، ويعاد توزيع الأدوار، ففي البدء يكون الحارس والحجاج والمجلس ضمن فئة تمثّل السلطة والنظام، والصبيان الثلاثة في

فئة معارضة لنسق القيم بكل وجوهها التي تتصل بالفئة الأولى، وتنتهي الحكاية وقد أعيد توزيع الوظائف والأدوار الفاعلة، يلتحق الحجاج بالصبيان، ويسعى ضمنًا للتماهي في موقفهم، فيما يبتلع الحارس والمجلس الخدعة دون ان يفهموا التواطؤ السري الذي جرى بين الحجاج والصبيان. يمثل الحارس السلطة بوجهها المباشر المعتم، ويمثل المجلس ثقافة النخبة. واذا كان الحجاج قد اخترق السلطة والثقافة، كونه واليًا وبليغًا، فانه يكظم سخرية من هذا الانتماء المصطنع، موقفه من الصبيان يفضح ازدواجه، انه مازال يحنُّ إلى الاندماج غير المعلن بأولئك الذين ينتهكون منظومة القيم الخدّاعة، حتى تلك التي يظهر هو على انه مسؤول عنها.

انّ التراسل الشفاف بين الصبيان والحجاج فريد من نوعه، وبوصفهما فاعلين رمزيّين في الحكاية، فانهما ينطويان على تهكّم لاذع وبليغ تجاه وضعيتهما الشخصيّة من جهة، والوضعية العامة من جهة أخرى، يبدو ازدواجهما مسوغًا، فالمواربة البلاغيّة في ظل التوتر العام، واحتكار الحقيقة، هي وسيلة المحكوم والحاكم.

الهوامش

(1) الاكليدي : اعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1356 هـ.، ص. 35-34.

(2) المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، الساحل الجنوبي، 1959، 3 : 199.

(3) ابن الجوزي : تلبيس ابليس، تحقيق محمد منير الدمشقي، القاهرة، مطبعة النهضة، 1928، ص. 124.

(4) أبو الريحان البيروني : في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر آباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص. 220.

(5) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1985، 149.

(6) البغدادي : خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج. : 211، وثمة خلاف في نسبة القصيدة لمالك، فمن ينسبها اليه مثل ابن قتيبة والمبرد ومن ينسبها للفرزدق مثل المرزوقي وسرج التميمي مثل ياقوت الحموي. وهذه الخلفيّة يبدو انها كانت شائعة، وكثيرا ما عوّمها خصوم الحجاج واهتمت بها المصادر القديمة (مثل الكامل للمبرد، 2 : 104، ومعجم البلدان لياقوت 7 : 291 والبيان والتبيين للجاحظ، 1 : 249 إلخ). ويضاف إلى كونه معلمًا كونه دبّاغا، كما تورد بعض المصادر وإلى ذلك يشير كعب الاشقري في قصيدة له، منها البيت الآتي:

ورأى معاودة الدباغ غنيمةً أيام كان محالف الاقتار

ينظر حول هذه التفاصيل : سرح العيون، ابن نباته المصري، ص. 170-171.

(7) ابن نباته المصري : سرح العيون، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، 1986، ص. 183، ويتردد هذا التأكيد في البيان والتبيين، 1 : 394، 2 : 193 و 269.

(8) البيان والتبيين، 1 : 392.

(9) نفس المرجع، 1 : 259.

شعر المكدين :
شعراء متسولون منبوذون

محي الدين حمدي*

شعر المكدين لون من الشعر العربي صاغه شعراء عرفوا بالتسول، وقد ضاع اكثر هذا الشعر لاسباب تتعلق بنوع حياة قائليه وبنظرة مؤرخي الادب والنقاد الى هذا الشعر وأصحابه.

وما بقي من شعر المتسولين لم يحظ بالدراسة الكافية قديما وحديثا.

والدراسات الحديثة التي اهتمت بجوانب من هذا الشعر أثناء بحثها مواضيع أعم منه انما وقفت

عند بعض المضامين واهملت جمالية هذ الشعر، وبسبب مجمل ما تقدم لم يشع هذا الشعر على ما فيه من طرافة «فكم من بيت شعر قد سار وأجود منه مقيم في بطون الدفاتر لا تزيده الايام الا خمولا كما لا تزيد الذي دونه الا شهرة ورفعة» (1).

والباحث لا يجد في المصادر والمراجع معلومات وافرة مدققة عن حياة شعراء التكدية يطمئن اليها. فالغبن قد لحق هؤلاء الشعراء وشعرهم.

ويفهم من الاشارات المتعلقة بهم ان حياتهم كانت مفعمة فقرا ومعاناة وترحلا بحثا عن لقمة العيش (2). وهم ثمرة المدينة العربية الاسلامية والازمات السياسية والاضطرابات الاجتماعية والفتن وغياب العدالة زمن الدولة الاموية والدولة العباسية.

ويعتبر شعراء الكدية جزءا من فئة الشعراء المنبوذين مثل الصعاليك الفقراء وخلعاء القبائل والفارين من «العدالة» والصعاليك السياسيين في عهد بي امية ومثل الشعراء اللصوص المتمردين والعيارين والفتيان والطفيليين في العصر العباسي. ومن نظرائهم الشعراء «المجانين» وهم غير المجانين العشاق.

وتتسع حلقة المنبوذين لتضم الادباء والفلاسفة والفقهاء المغضوب عليهم والمتصوفة الشعراء الكتاب. ويمكنها ان تتصل بمن كانت حياتهم ـ وهم من اهل الفكر والادب ـ بين النبذ والتقريب. وتلامس هذه الحلقة الواسعة كل الادباء والمفكرين الذين كانوا بعيدين عن موضع الحكم والمال والوجاهة وجميع من عاش على هامش المدينة وهم فيها

* استاذ بكلية الآداب والعلوم الانسانية، صفاقس.

مثل العبيد واهل البادية المحرومين.

ان اشعار المتسولين الباقية مقطعات وابيات متفرقة وقصائد قليلة. وقد احتفظ لبعضهم بقصائد مطولة تبلغ المائة بيت او المائتين (3)

وقد جمع اشعار طائفة من المكدين باحث معاصر في كتيب قدم له بمدخل حضاري مفيد، فعلى هذا المتن نعول في عملنا هذا (4) وبسبب ما اصاب هذا اللون الشعري من اهمال تظل الافكار المعروفة عن الادب العربي منقوصة لا تقدم له صورة كاملة تفي بكل الوانه وروافده، لذلك جعلت الغاية من بحثي هذا النظر الى شعر التكدية باعتباره صوتا مقصيا لمحاولة التعرف على أهم خصائصه الجمالية والمضمونية ومقدار اندراجه في السنة الشعرية العربية السائدة او ابتعاده عنها.

فهل ان الشاعر المتسول المنبوذ او الذي «أفرد إفراد البعير المعبد» على حد قول طرفة، ينجز قولا شعريا مباينا فنا ومضمونا للشعر الشائع المعروف؟

وسأحاول تحقيق هذه الغاية بتناول شعر ثلاثة شعراء متسولين الا أن النتائج التي سنتوصل اليها تعد مقاربة ناقصة لا تكتمل ما لم يدرس كل شعر التكدية.

وهؤلاء الشعراء الثلاثة هم : أبو فرعون الساسي وأبو المخفف عاذر بن شاكر، والاحنف العكبري (5).

إن زعيم هذا النوع من الشعر هو أبو الشمقمق (أي الطويل) لإفاضته في وصف الفقر ولابتكاره الجمالي فيه والاتجاه به الى اللون اليومي الشعبي «الواقعي» وقد نهج لاخوانه في المسغبة نهجهم في القول الشعري (6).

أبو فرعون الساسي (7) :

تكاد أشعاره الباقية تبلغ السبعين بيتا موزعة على مقطعات وأبيات متفرقة تتفاوت طولا وقصرا وعدد قليل من القصائد.

فمن أبنية أشعاره وصورها :

ـ الثلاثية وتتكون من ثلاثة اشطر وكلها مصرعة ذات روي واحد.

ـ المقطعة المتكونة من أربعة ابيات ويكون احيانا بيتها الاول فحسب مصرعا وأحيانا ترد كل أبياتها مصرعة.

ـ المقطوعة المتكونة من ستة ابيات مصرعة كلها، يعقبها شطر رَوِيُّهُ هو عين روي البيت الاول.

ـ الرباعية وتتكون من أربعة أشطر أو بيتين مصرعين.

ـ المخمسة وتتكون من خمسة أشطر أو بيتين يليهما شطر. ولكل الاسطر روي واحد.

ـ اليتيم او البيت الواحد المصرع.

وقد نظم ابو فرعون الساسي على البحور التالية : الرجز، الوافر، المجتث، الرمل. وكان اكثر نظمه على الرجز فيمكن اعتباره متخصصا فيه او ميالا اليه.

وقد يعسر ادراج شعره ضمن أغراض الشعر العربي الشائعة المعهودة او التي وضع لها كبار النقاد القدامى القواعد لأن محور شعره هو وصف الفقر ومواطن تجليه في نواحي حياته. ومن النقاد القدامى من عد الوصف غرضا. فهل ان غرضه الشعري هو الوصف؟ والحال ان الوصف كلمة عامة قد يلحق بها كل شيء وقد تنطبق على كل موضوع أو معنى !

وله هجاء قليل يسخر فيه من لحي المهجويين أو يعيّرهم فيه بالبخل والظلم. وقد يمتزج هجاؤه بالقول «الفاحش» فهذا الهجاء شبيه بضربة سريعة قاطعة يعقبها صمت. وهو خال من التعبير بضآلة النسب والتجرد من معظم القيم الاخلاقية الشائعة في شعر الهجاء العربي مثل الجبن...

ولقلة هجائه لا يمكن اطلاق حكم جازم فيه فنا ومحتوى، وأقصى ما يجوز قوله بشأنه انه متصل بالفقر أقوى اتصال غير منقطع عن الهجاء الشائع كل الانقطاع ومنه :

ولست بسائل الاعراب شيئا
حمدت الله اذ لم يأكلوني

ولابي فرعون الساسي أبيات قليلة يشكو فيها الدهر وقسوته عليه وهي خالية من التأمل الفكري في الزمن

وتعاقبه وعلاقته بالموت أو ما بعد الموت.
وله اخرى قليلة يسخر فيها من نفسه وقبح منظره الذي ما ان تراه المرأة حتى تفر، ففي البيت الاول يبدو ممتدحا جماله وفي الثاني عندما يذكر ان المرأة تهرب منه يعلم انه قصد الاستهزاء بنفسه ومغالطة القارئ.
وفي البيت الثاني أدخل لفظة عامية.
وله بعض القول الشعري عن عمق محبته لابنته التي يلاعبها ويشمها واصفا اياها بأنها ريحانته. وهذه اللمحة الانسانية نادرة في الشعر العربي القديم المشهور أو غائبة.
وقال مقطوعة «فاحشة» على الرجز تتكون من اربعة ابيات مصرعة كلها، وفيها قدم وصفا متكاملا لانتصاب أيره منشئا بذلك لوحة فنية «داعرة» ولا نظنه يقصد الى مجرد التسلية والاضحاك.
فليس له ما يشعره بالحياة غير مظهر الخصوبة الجنسية فيه.
وتتجلى براعته الشعرية في وصف فقره ومظاهره المتعددة في حياته. فالفقر هو موضوعه الاساس وهو ملهمه اذ يمكنه من الوصف المترابط والتخييل البارع «وقد تقدم الكلام في أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والاقناع هو قوام المعاني الخطابية» (8).
نظم أبو فرعون الساسي مقطوعة من اربعة أبيات على بحر المجتث، وجعل بيتها الاول مصرعا وفيها وصف حظه الذي تخيل أنه رآه في النوم (9)، تبدأ المقطوعة بفعل «رأيت» محددة زمان الرؤيا وهو النوم وتتخلص من السرد الى الوصف لترسم خصائص حظ الشاعر، فحظه في صورة شيخ بلسانه حبسة تمنعه من الكلام، فالشيخ الذي هو تصوير لنصيب الشاعر في الحياة يجسد الهرم والعجز.
وفي البيت الثاني الذي هو استرسال في الوصف بجمل اسمية تضاف علامات جديدة الى هذا الشيخ تزيده انحطاطا هي العمى والصمم والضآلة وعبء عياله الذي يرهقه.
وفي البيت الثالث المرتبط فنيا بسابقيه تخرج المقطوعة من الوصف الى الحوار الذي يستهله الشاعر البث بتحية حظه، وهي تحية ساخرة لان هذا الشيخ يستحق تحية ولا يسمعها، وتكمل السخرية بالاجابة «الفاحشة» التي رد بها الحظ على تحية الشاعر اياه.
واجابة الحظ للشاعر تدل على ان رزقه هو القذارة.
ويرد البيت الرابع متمما جوانب ما سبق ففيه تغير التعبير فصار انشائيا استفهاميا عابثا دالا على يأس الشاعر من حظه الذي هو شيخ جامد البطن لا يخرج منها شيئا فالابيات قطعة فنية طريفة اعتمدت أساليب تعبيرية متنوعة وانبنت على تخيل اقتضى وصفا متلاحقا مترابطا حقق على ايجازه وحدة المقطوعة التي استغلت ظرف الحلم لا لوصف خيال الحبيبة بل لوصف خيال حظ الشاعر الخائب الذي هو رمز للشاعر اذ كلاهما أب وهو أي الشيخ أو حظ الشاعر اشارة الى منزلة الشاعر الاجتماعية.
وكلام المقطوعة فصيح متين واضح المعاني، غني الايقاع، ويبدو لنا أن هذا الوصف للحظ مبتكر في الشعر العربي ـ فعادة الشعراء عند التعبير عن الحظ العاثر أن يرمزوا اليه بكواكب النحس.
ثم ان رؤية الشاعر الظاهرة توهم انه مكتف بتصوير الحظ قانع به وان تذمره ـ ان وجد ـ لا يبلغ به مبلغ السخط على منزلته في المجتمع والتساؤل عن الحظوظ في مجتمعه وتوزيعها توزيعا غير عادل. بيد ان التعمق في صورة حظه كما رسمته المقطوعة يمكن من الاعتقاد في عدم رضى الشاعر عن وضعه الاجتماعي ونقده التفاوت وتوقه الى حياة قائمة على العدل تضمن له ولامثاله العيش الكريم. فالصورة في ذاتها دالة على هذا المعنى او هي قابلة للذهاب اليه فلو لم يكن الشاعر ساخطا لما رسم فقره وجمالية الصورة ناطقة بقبح العوز والرغبة في التخلص منه.
وللشاعر مقطوعة تتكون من أربعة أبيات نظمها على الرجز وردت كلها مصرعة ومطلعها :

أنا أبو فرعون فاعرف كنيتي

حل أبو عمرة وسط حجرتي

وابو عمرة كناية عن الجوع، وابو عمرة في التاريخ كان صاحب شرطة المختارين عبيد، وقد عرف بأنه ما ان يحل بحي حتى يسلبه ما فيه فينزل بأهله الفقر والجوع. والابيات الثلاثة اللاحقة بالاول يمتزج فيها السرد بالوصف امتزاجا تاما، وكل منها يوضح بؤس حجرة الشاعر أو «جحره» ويعرض مظهرا لفقره ومعاناته. والمقطوعة كلها وحدة فنية متدرجة العناصر مترابطة الجوانب تخلو من الخطاب المباشر اذ لا خطاب ابلغ من منطق الصورة الصامت. فالمقطوعة عبارة عن لوحة قاتمة ترسم واقعا فاجعا بالكلمة الجميلة. وتتخلل نهايات المقطوعة عبارات «الفحش» الدال على السخرية المرة من الذات ومن القارئ أو السامع (قارئ وسامع زمنه أولا).

وصار تباني كفاف خصيتي

أير حمار في حرام عيشتي

ولا نظن هذا «الفحش» لمجرد التزيين وإضحاك السامع ـ وان كان الفحش شائعا في الشعر زمن الشاعر ـ بل هو لوصف الحال او المبالغة فيها باعتماد الخيال على نحو يصدم السامع والقارئ، فالعري كشف عورته ـ وهي ما يجب ستره حسب الاخلاق الرسمية ـ فلا داعي لاكسائها بثوب من كلام أو تجاهلها. «فحال الشاعر مكشوفة لا ينفع في سترها جميل القول. ومن تغضبه عورته فليغضب من عورة العري والحاجة وغياب العدل. والقول في المقطوعة فصيح متين سهل والانغام متنوعة، وافرة إذ التصريع المسترسل جعل بعض الاصوات تتجاوب في مقادير زمنية متقاربة.

ومن امثلة التناغم الصوتي تكرر صوت العين في البيت الاول وورود صوت الحاء فيه. ونظرا لعسر النطق بصوتي العين والحاء امكن الذهاب الى ان اصوات الحلق هذه قد تعزز نغميا معنى الشدة التي يعاني منها الشاعر واذا صح ذلك قويت «الدلالة» النغمية الدلالة المعجمية للالفاظ الدالة على عسر حياة الشاعر.

ولأبي فرعون الساسي مقطوعة اخرى نظمها على بحر الرجز تتكون من ستة ابيات مصرعة كلها يليها شطر له نفس روي الابيات السابقة له، هي عبارة عن سيرة ذاتية وعائلية فيه يشير الى بؤس أطفاله وسعيه باكرا الى التسول الذي لا يجني منه ما يكفي بعض حاجته. فهذه المقطوعة هي «سيرة بطن» لا تشبع رغم السعي. وفي المقطوعة تتعاضد النعوت والافعال مكونة وحدة متماسكة موجزة وقد ثمن بعض النقاد المعاصرين هذه المقطوعة «والقطعة بديعة في تصوير بؤس أبي فرعون وبؤس عياله» (10) وعدها آخر وصفا رائعا لحال كل المحرومين زمن الشاعر «وهذا وصف ما بعده وصف لما تعيش فيه الطبقة الفقيرة في المجتمع العباسي من بؤس وجوع» (11).

انطلق الشاعر في البيت الاول من نعت صبيته بصغار النمل ملخصا بذلك ضعفهم والتصاقهم بالارض، وركز على وجوههم مبينا سوادهم (فلا أنوار فيها تتلألأ...) مقارنا اياه بسواد القدر للمساعدة على استحضار لون هذه الوجوه الملطخة. والسواد لون موح بدلالات متعددة في الشعر العربي. واستعمال الشاعر لسواد القدر غير شائع. فسواد القدر صورة من وضعه «والصورة الشعرية (...) تنظيم جديد للعالم الخارجي» (12).

وكان ايقاع البيت خفيفا غنيا بالاصوات المكررة، المتقاربة، المتباعدة، وبالمفردات متشاكلة المقادير والاحجام. فمن أبرز ما يتميز به الشعر «الموسيقى والنغم» (13)

وزاد البيت الاول خفة وضوح الخطاب ويسره على سلاسته.

وفي البيت الثاني ذكر الباث حلول فصل الشتاء «وهم بشر» (أي أطفاله) بلا ثياب، فكانت النقلة الى هذا

التحديد الزمني بارعة اذ أن البرد الشديد سيزيد من معاناة أطفاله العراة.

وفي الثالث حدد الشاعر زمن انطلاقه الى التسول وهو الفجر، وهو بذكره هذا الزمن يلخص مجموعة تجارب في التسول لا تجربة واحدة في وقت بعينه. وقد ارتبط هذا البيت معنويا بلاحقه المكون من صور متراكبة تشير الى التفاف أطفاله حوله والتحامهم به أثناء نومهم وفي لحظة قيامه للحركة والسعي :

وبعضهم ملتصق بصدري

وبعضهم منحجر بحجري

وفي باقي المقطوعة استرحام وتذلل وشكوى وتأمل مر في منزلة الشاعر لخص في شطر خاتم للمقطوعة أقام فيه الشاعر علاقات قولية جديدة أبرزته في وضع بشري خاص :

«أنا أبو الفقر وأم الفقر».

وله قصيدة تتكون من ثمانية عشر بيتا نظمها على الرجز، وجعل بيتها الاول مصرعا، بها توجه الى الحسن بن سهل (14).

ومراحلها الكبرى تتكون من الدعاء بالخير لحي الممدوح باستعمال صورة تقليدية هي المطر، ومن ثلاثة ابيات في مدح الحسن بن سهل والامير العباسي، ومن قسم يبدأ من البيت الثامن وينتهي عند الثامن عشر أي آخر القصيدة، وهو مركز على شكوى حاله وتصوير بؤس اطفاله، والاسترحام.

فالقصيدة من جهة المطلع ومن جهة ما ورد فيها من مدح تكاد توهم انها نظمت في غرض المدح وفق قالب المدح عند بعض الشعراء وخاصة عند النقاد، والتأمل يبين ان مطلعها (15) ليس وقوفا عند طلل يود له الماء والحياة بل وقوفا عند حي عامر أبدا لمحالفة الزمان لأهله المتنعمين. فالمطلع ليس تقليديا وان شابه في الظاهر المطالع الشائعة في كثير من الشعر العربي القديم المعروف ولذلك لا نوافق الدكتور حسين عطوان عندما تناول هذه القصيدة وذكر عن صاحبها انه «استهلها بأبيات وصف فيها الاطلال» (16). ولا أقر هذا الباحث على اعتبار هذه القصيدة «مدحة» كما ذكر، فهي في شكوى الحال تتوسل ببعض أصداء المديح. والقسم الثاني المدحي في قصيدة أبي فرعون الساسي موجز جدا. وقد اقتصر فيه الشاعر على مدح الحسن بن سهل بالكرم والخليفة بحسن التدبير ولاحظ طبيعة العلاقة بين الوزير وعائلة الخلفاء. ولذلك لا يعد المدح في هذه القصيدة غرضا تسمى به القصيدة.

وغرض «المدحية» التقليدية في الشعر الشائع يستقل بالقسم الاخير من القصيدة أي بعد المقدمة. وقصيدة المدح عند النقاد يجب ان تنصب على المدح وتطيل فيه. وكثير من أشعار الكبار تثبت ذلك وان لم يتقيد كل الشعراء بهذه الطريقة خاصة من عمد منهم الى التجديد.

وينبني على ما سبق أن غرض القصيدة التي أنجزها أبو فرعون هو شكوى الفقر وتعديد جوانب العوز في حياة عائلته :

لا يعرفون الخبز الا باسمه

والتمر هيهات فليس عندهم

وفي قسم الشكوى يمتزج السرد بالوصف :

زعر الرؤوس قرعت هاماتهم

من البلا واستك منهم سمعهم

وجحشهم أجرب منقور القرى

ومثل أعواد الشكاعي كلبهم

ومنهج أبي فروعون في وصف فقر أطفاله غير منهج الحُطيئة الذي وصف حال صغاره.

ولئن كان ايقاع القصيدة «الخارجي» تقليديا فإن رويها المزدوج من الوجهة الصوتية ليس شائعا. والايقاع «الداخلي» صادح ظريف يتضمنه خاصة الروي المزدوج في مواضع متفرقة. وقد جعل الرجز كامل القصيدة خفيفة.

ان أبا فرعون الساسي وصاف بارع وخطابه المباشر قليل وقصائده قصيرة يلج موضوعها من غير مقدمات (في معظم الاحيان)، وايقاعها متنوع يسير تُسايره أقوال واضحة المعاني غالبا. فهو رسام الفقر والشعراء المتسولين. ولئن كانت رؤيته متشائمة فهي تبدو مستسلمة مؤمنة بالغيب وأثره في معيشته وفي عيش الناس. و«فحشه» ليس الا سخرية من نفسه ومن المجتمع ومن الحياة. (17).

ـ أبو المخفف عاذر بن شاكر (18) :

تبلغ أشعاره خمسة وعشرين بيتا وهي قطع مختلفة الطول.

فمن ابنية أشعاره وصورها :

ـ المقطوعة وتتكون من ثمانية أبيات، وبيتها الاول مصرع.

ـ المقطوعة وتتكون من سبعة أبيات أولها مصرع.

ـ الرباعية وتشتمل على اربعة اشطر ثالثها يستقل بروي خاص.

وقد نظم أبو المخفف على مجزوء الكامل والمجتث والمضارع. والايقاع المفضل لديه هو مجزوء الكامل.

وعلى غرار سابقه قد يصعب نسبة شعره الى غرض محدد من أغراض الشعر العربي المألوفة لدى بعض الشعراء الذين راج شعرهم، ولدى النقاد القدامى. فشعره يستمد مادته من الفقر، وهو اذ ينطلق من الفقر يعالجه من وجوه متعددة سالكا به مسالك نابعة من ذاته فيمتزج معنى الفقر بمعان اخرى أثناء بناء القطعة الشعرية.

ويمكن أن يعد شعره مدحا الا انه مدح للخبز وتمجيد له دون سواه. ويرد تغني الشاعر هذا في وجوه متعددة متفاعلا مع بعض المعاني الاخرى. ويتصل مدحه الخبز برفض الوقوف على الطلل والمدح (المعروف) والغزل والتغني بالخمرة مما يؤثر في أبنية مقطوعاته وأنواعها فيجعلها عصية على التسمية والتحديد.

وقد انعكس ميله الى مخاصمة شعر غيره على قطعة فبدأ فيها ميالا الى الخطاب المباشر مغلبا اياه على وصف دهاليز الفقر. بيد ان الصور على قلتها غير غائبة عن قوله الشعري.

صاغ هذا الشاعر مقطوعة من ثمانية أبيات (19) على مجزوء الكامل وجعل بيتها الاول مصرعا، ورويه صوت التاء المشبعة كسرا.

وقد مهد لما يجوز أن يعتبر غرضها بأربعة ابيات. وجاء غرضها في ثلاثة أبيات، وختمها ببيت واحد هو نوع من الحكمة أو هو حكمة الفقير الجائع.

وفي المقطوعة يكون البيت الاول والثاني وحدة قولية ومعنوية فيهما بين تجنبه الحسان وسعيه الى الاتصال بأخريات سيذكرهن بعد ذلك، حالفن أهل النعمة.

ويعد البيتان رفضا لشعر الغزل وللنسب في مقدمة قصائد غيره من الشعراء، واتباعا لسلوك لا يقوم على طلب النساء والتقرب منهن. والخطاب في البيتين لا يخلو من الصورة الطريفة المتأتية من جعل الرغيف في هيئة جوار نعمت بهن عيون أهل الثراء طوال الحياة.

وايقاعهما متنوع الاصوات ينتظمه تكرار بعض الاصوات مثل الصاد واللام والميم والنون. والملفوظ فيهما يَمْتَح من معجم الغزل الرقيق لكن على نحو معكوس يقوم على توظيف بعض معاني الغزل وصوره توظيفا مضادا للغزل الشائع.

ويرد البيت الثالث في صيغة الامر مفتتحه. وقد توجه به الباث الشاعر الى المخاطب المفرد لينهاه عن الاحتفال بالطلل والوقوف عليه. وفيه ربط الشاعر بين وصف الطلل والجهل ليقنع المخاطب او لينفره من تلك السنة :

فدع الطلول لجاهل

يبكي الديار الخاليات

فمن الواضح أن هذا البيت يدين المقدمة الطللية في

الشعر على أيامه خاصة، رابطا بين القول في الطلل والحرمان من العلم بحقائق الامور اذ الطلل الحق صار فيما لا يعتبر عند الناس طللا، وفي وجوه جديدة من الحياة يظن انها عمران أو انها امتلاء. لقد صار الطلل بمعناه العميق في المدينة وفي حياة طوائف هامة من سكانها محرومة من أبسط وسائل العيش. فلئن أدان أبو نواس الوقوف على الطلل فإن سخط أبي المخفف على المقدمة الطللية محكوم بدوافع خاصة غير التي قد تكون وجهت أبا نواس ذلك ان النواسي دعا الى اسقاط الطلل من اجل التغني بالحياة الجديدة التي وفرتها الحضارة في زمنه، أما أبو المخفف فإدانته للطلل راجعة الى اعتقاد في ان واقعه الصعب أجدر بالقول الشعري وبمقدمته.

ويأتي البيت الرابع في صيغة الامر نهيا عن المديح وهجاء للمداحين واتهاما لهم بانعدام الرجولة وبانحطاط الكرامة.

فالمدح حسب الشاعر مهانة وتبعية وجبن. فالبيت مزيج من نظرة خاصة الى غرض المديح والهجاء المستند الى سلم القيم العربية الاسلامية (النظرية على الاقل).

ثم تتخلص المقطوعة الى موضوعها الاساس أو مدحها الجديد وهو تمجيد الخبز. وقد خصت المقطوعة الرغيف بثلاثة أبيات مترابطة فنيا، كل منها يلمح الى جانب هام من هذا الممدوح او من هذا المتغزل به وهو الرغيف.

وفي هذا المدح أو الغزل (فالتفريق هنا صعب) إشادة بجمال الخبز الذي يزينه حب الرشاد، وهو لبهائه الباهر يصبح فوق الوصف فلا يمسك به القول حتى لكأنه (الخبز) كائن خفي مقدس «يجل عن الصفات». وبهاء الرغيف لفرادته أثر السحر في الناظر اليه اذ كان ممن له عقل فإنه يفقده صوابه ويلهيه عن واجباته الدينية فـ «يغلط في الصلاة».

ولا يخفى اطلاع الشاعر على الشعر العربي من خلال ما تقدم. وهو يعرض ببعض الشعراء أو يحاكيهم محاكاة ساخرة.

فالاشارة الى أبي نواس واضحة في قول أبي المخفف «يجل عن الصفات» و«يغلط في الصلاة». فخمرة أبي نواس لا توصف وتفقد ذائقها ملكة الادراك وتبعده عن الدين، وخبزة أبي المخفف كذلك. فالصور والتعابير تكاد تكون عينها عند أبي نواس وعند ابي المخفف لكن الموصوف مختلف لاختلاف وضع الاول المعيشي والثاني.

وليس مستغربا أن ابا المخفف «يلاعب» زعيم الغزل عمر بن ابي ربيعة في قوله:

أوانس يسلبن الحليم فؤاده

فيا طول ما شوق ويا حسن مجتلى

فلجمال الخبز تأثير جمال الجميلات وأثر الخمر وخطوطه المنبثة فيه جمال آخر نوراني لانها بياض يضع من بين السمرة:

وكأنما نقش الرغيـــ

ف نجوم ليل طالعات

فالرغيف هو ما ينير ظلام حياة الشاعر، لذلك يختم مقطوعته بحكمة فيها ذم للبخل بالرغيف وتمجيد للجود به للمحتاجين اليه.

لقد تضمنت هذه المقطوعة أصداء من التعابير والصور والمعاني الواردة في شعر الغزل العربي وفي شعر الخمرة منذ الجاهلية الى ابي نواس. وقد وردت هذه الاصداء في سياق جديد يجعل تغني الشاعر بالخبز مبتكرا او كالمبتكر. فالشاعر حرف بعض المألوف في أغراض اخرى عن وجهها الاصلي ومزجه بجديده النابع من ذاته ورؤيته وحياته فأنجز قولا شعريا طريفا.

ان الخبز هو محبوبه الاول والاخير فمنه ينطلق واليه يعود، ووفاؤه له دائم، لذلك يجوز اعتبار اشعاره أنشودة واحدة تتغير قليلا أو كثيرا من موضع الى موضع.

ففي مقطوعة اخرى نظمها على المجتث ينهي ساخرا ـ

عن وصف الطلول ومدح من «اكثروا في العقار» وينهى عن التغزل بالجواري ويدعو الى «وصف» خبز «حكته شمس النّهار» له «صورة البدر» الذي كملت استدارته:

فليس يحسن الا
في وصفه اشعاري
وذاك أني قديما
خلعت فيه عذاري

وغيره انما كان يصف وجوه الحسان بالبدر الذي صار قمرا. ولعل أبا المخفف يلمح ايضا الى عمر بن أبي ربيعة القائل:

وقديما كان عهدي
وفتوني بالنساء

ويمكن الظفر بشعر آخر لأبي المخفف يعرض فيه بأبي نواس، ففي مقطوعة نظمها على مجزوء الكامل قال:

دع عنك لومي يا عذول
فلست أفهم ما تقول
ان الرغيف محبب
في الناس مطلبه جميل

ومن الوان شعره الدالة على الاتجاه بالشعر الى ما هو يومي معيش ذكره لدفتره الذي سجل فيه أسماء الاغنياء الذين يتصل بهم كل شهر ليتسلم منهم «فلوسا» على حد قوله.

ان شعر ابي المخفف يتضمن رؤية واضحة للشعر وموقفا فكريا جليا. فرؤية هذا الشاعر تخالف شعر كثير من الكبار المشهورين وترفض أهم أغراض الشعر العربي الشائعة: المديح، الغزل، وصف الخمرة. وفي رؤيته نقد لبنية القصيد العربي القائم على المقدمة الطللية أو الغزلية.

ويمكن ان يعد رفض الشاعر للقصيدة العربية خاصة المدحية نبذا للفكر الذي أسس هذه القصيدة ولمجمل العلاقات الاجتماعية المتصلة بتلك القصيدة وبذلك الفكر (20).

وهو لا يكتفي بالرفض اذ اقترح بديلا لأغراض الشعر العربي نابعا من نوع حياته ورؤيته الذاتية المتفاعلة معها، ومحور هذا البديل جعل امور المعاش موضوعا وحيدا للشعر يلهمه جماليته. فيكون الشعر تغنيا بالرغيف عن طريق القول، ويكون الرغيف شعر الحياة، وبهذا الرأي يقصر أبو المخفف الشعر على ضرب من الوظيفة الاجتماعية. ومع ذلك فهذه الوظيفة الاجتماعية لا يتوسل اليها بالكلام العادي الخالي من لمسة الفن.

وقد ظل شعر ابي المخفف يحاور جمالية الشعر العربي ويستلهمها ويشاكسها معا (اذ لا يمكن في رأينا للشعر وهو فن أن يعادي شعرا آخر معاداة مطلقة حتى وان تظاهر بذلك) فرؤية أبي المخفف للشعر جعلت بعض قطعه كأنها تحاكي القصيدة العربية الشائعة، في المقدمة والغرض، ولكنها تعمل بالمحاكاة على هدم القصيدة العربية. ففي هذا النطاق تلحظ تعابير وصور ومعاني غيره من الشعراء (الذين أدان شعرهم ضمنا) المعروفين وقد أوردها أو اورد أصداءها للتلاعب بها ودحضها وبذلك يكون استمد غيره بعض التعابير والصور والمعاني ووظفها توظيفا جديدا في مدحه الجديد وفي ابراز رؤيته الخاصة للشعر ولواقعه ولمجتمعه وعلاقته وفكره. ولكن ما ذكره على سبيل الدحض صار، مع ذلك، مكونا داخليا من مكونات شعره يهبه وجهه.

ولئن كان أبو المخفف من زمرة سابقه أبي فرعون الساسي فإنه يختلف عنه من وجوه جمالية ومضمونية، فلم يصف مظاهر الفقر وحال مسكنه ولم يقل في «الفحش» وخالف سابقه في التعابير ونوع الصور بحسب طبيعة الموضوع الذي ركز عليه.

فأبو المخفف هو رافض الشعر العربي الشائع وهو مداح الخبز والمنظر للشعر في الرغيف، الملامس لكبرى

القضايا الجمالية والاجتماعية.

3) الاحنف العكبري (21)

يبلغ شعره ثلاثة وستين بيتا موزعة على مقطعات ذات أحجام متباينة. وله قصيدتان.

فمن صور أشعاره وأشكالها :

ـ الرباعية التي تتكون من أربعة أشطر وفيها يرد الروي حرفا موحدا في الشطر الاول والثالث لكن حركة الروي في الشطر الاول تختلف عن حركة الروي في الشطر الثالث. كما يرد فيها الروي موحد الحرف والحركة في الشطر الثاني والرابع. وللرباعية في شعره وجوه أخرى من ناحية الروي.

ـ المقطوعة المتكونة من أربعة أبيات غير الملتزمة بالتصريع في البيت الاول وفيها يرد الروي صوتا واحدا في صدري البيتين الثالث والرابع (22)

ـ المقطوعة المتكونة من ستة أبيات المصرعة البيت الاول والرابع.

ـ القصيدة التي تبلغ عشرة أبيات.

وشعره يغلب عليه القصر ومقطوعاته متغيرة الابنية والصور مع قصرها.

وقد نظم على البحور التالية :

الخفيف، البسيط، الوافر، الهزج، مجزوء الرمل ومجزوء الكامل. فهو ليس متخصصا على نحو جلي في واحد منها وان كان أميل الى الخفيف والبسيط.

وقد قال عنه الزركلي : «كثير من شعره في وصف القلة والذلة يتفنّن في معانيهما ويفاخر بهما ذوي المال والجاه» (23).

فالفقر هو مادة شعره وروحه لسريانه في كل قوله. لكن هذا «التفنن» في «معاني» الفقر هو ما يحير الباحث في شعره، الراغب في تصنيفه وادراجه ضمن مألوف الشعر العربي.

فإذا كان الفقر ملهمه فإنه قد نحا في طرقه شعريا مناحي خاصة به متشعبة. والاقرب الى الصواب ان العوز منطلق قدح في قول الاحنف شرارة معان اخرى كثيرة. فقد عرّج الشاعر وهو يتناول الفقر على جوانب اخرى من حياته ناتجة عن الفقر أو مبررة بظاهرة الفقر. والهام في هذا الباب أن الشاعر لا يصف وجوه الفقر أو الجانب الحسي الملموس من الفقر بل ينطلق من الفقر باعتباره فكرة أو واقعا ثم يغوص في تأمل العوز وأسبابه ونتائجه فيربطه بما يترتب عليه في حياته مبرر تسوله واحتياله. والفقر يفتح له باب التفكير في الدنيا وحظوظ الناس فيها والعلاقات البشرية.

ورغم قصر قصائده وقطعه فقد يتداخل في القطعة الواحدة أكثر من غرض أو معنى أو موضوع. فقد ترد شكوى الحال ممتزجة بالهجاء، وقد يرد التذمر من الدهر مخالطا للهجاء والتأمل في العلاقات البشرية. وقد ينشئ الشاعر المقطوعة قائمة على الحوار ومجادلة مخالفه في الرأي وفي شعره يلاحظ ميل قوي الى الجدل والتأمل والتعمق في فهم أسرار الاشياء والواقع الاجتماعي. وهو يكشف عن براعة في صوغ الافكار والمفاهيم صياغة شعرية ولعل الميل الى التجريد من ثمار الثقافة الفلسفية الشائعة في القرن الرابع الهجري.

نظم العكبري على البسيط مقطوعة تتكون من أربعة أبيات وجعل موضوعها في تشتت رزقه في الارجاء المتباعدة :

جاء البيت الاول جملة فعلية يخبر فيها الباث عن تفريق الله لرزق الشاعر وعسر نيله اياه بسبب تشتته. ولئن كان خاليا من التصريح بالنقمة على الله فإنه يتضمن بذور عدم الرضى على الخالق الذي لم يرأف به. فالبيت تلخيص لحياة الشاعر ورؤية للحظوظ وكيفية توزيعها في الدنيا. وهذه الرؤية تتصل بنفس غيبي.

والالفاظ في البيت اقتضتها الحاجة الى التعبير عن المعنى ولذلك لا يلحظ فيها قصد الى احداث نغمية خاصة الا ان تكرر صوت الراء ثلاث مرات يجعل نغمة بعينها تنساب على مواضع متعددة من «جسم» البيت :

«رزقي». «يدرك»، «التفاريق»

وارتبط البيت الثاني بسابقه مبينا فشل الشاعر في الاستفادة من الفلسفة والشعر، فرغم اتقانه لهما فإنه لم يتمكن بهما من تحصيل معاشه لذلك لجأ الى الألاعيب والحيل لينال ما به يقتات فالبيت ملخص لخيبة الشاعر باعتباره مثقفا، دال على انحطاط مكانة الثقافة زمن الشاعر. فالباث يحتج ضمنا على المهانة التي لحقت بالمثقف أو الفيلسوف والشاعر. وفي القرن الرابع الهجري جاع الفيلسوف أبو سليمان المنطقي والاديب أبو حيان التوحيدي...

ولست مكتسبا رزقا بفلسفة

ولا بشعر ولكن بالمخاريق

ويبدو ان تكرر صوت السين المهموس يمكن البيت من بعض الانسجام الايقاعي. وصوت النون الخيشومي المعاد خمس مرات (مكتسبن، رزقن بفلسفتن وبشعرن، لكن) قد يحدث نغمية شبيهة بالانين وبذلك يلتحق أنين الاصوات بأنين المعاني. ثم ان الانسجام الصوتي ماثل في آخر البيت الاول (التفاريق) وآخر البيت الثاني (المخاريق) أما الثالث فوضح ـ بخطاب اسمي ـ شيوع أمر احتيال الشاعر بين الناس و«رواج» الشاعر في القرى. فالاحتيال اصبح قيمة يتباهى بها الشاعر. وهذا ينبئ بأن سلم القيم في عصر الشاعر قد تغير. وموضوع الخداع من أجل الرزق شائع في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

وقال مقطوعة على الخفيف، تتكون من ثلاثة أبيات، وقد ورد بيتها الاول مصرعا. وموضوعها مزيج من وصف فقر الشاعر وذله. واللافت للنظر فيها بروز معنى الغربة والاحساس القوي بها.

عشت في ذلة، وقلة مال

واغتراب في معشر أنذال

والبيت يتضمن الهجاء أيضا. وقد ختمها الشاعر برأي في رزقه يدل على معرفة الشاعر ببعض جوانب علم الكلام وفكر المعتزلة :

لي رزق يقول بالوقف في الر

أي ورجل تقول بالاعتزال

وله رباعية على البسيط يتخذ فيها الحلم اطارا لوصف الدنيا باستعمال بعض التعابير والصور الغزلية. وفيها يمتزج وصف الدنيا بهجاء الاثرياء بالبخل والاستحواذ على متاع الدنيا :

رأيت في النوم دنيانا مزخرفة

مثل العروس تراءت في المقاصير

فقلت جودي، فقالت لي على عجل

إذا تخلصت من أيدي الخنازير

وقد قال رباعية على البسيط صور فيها تشرده ووحدته وقارن حاله هذه بحال بعض الحشرات منتهيا الى تقرير تفوق هذه الحشرات عليه في التنعم بمسكن وإلف وأنيس.

وفي هذه الرباعية تنوع الايقاع وانتظم بالتزام صوت واحد رويا لكل شطر مع بعض التنويع في حركة ذلك الروي :

العنكبوت بنت بيتا على وهن

تأوي اليه ومالي مثله وطن

والخنفساء لها من جنسها سكن

وليس لي مثلها إلف ولا سكن

ويتضح من هذه الرباعية حنين الشاعر الى الاستقرار المادي والنفسي.

وللشاعر مقطوعة على مجزوء الرمل تتكون من خمسة أبيات موضوعها قائم على الفحش والتلميح الى ظاهرة اللواط وفيها تعريض بسعيد بن جبير وببعض ما ورد في القرآن متصلا بناقة صالح وعقرها. ويبدو «فحشه» متجها الى الواقع وتصويره ومثل ذلك واضح في مقطوعة تصور زيارة الشاعر الى الماخور وسكره فيه وتعرضه الى الضرب :

وصرنا من أذى الصفع
كمثل العمي والعور

وقد قال الشاعر قصيدة على مجزوء الرمل تتكون من ستة عشر بيتا نزعتها زهدية وعظية تذكر بزهديات أبي العتاهية. بيد أن الزهد عند الاحنف ليس متصلا بفكرة الموت وما بعده بل هو زهد اضطراري راجع الى الفقر والذل وفساد أخلاق الناس وجهلهم وغياب الصديق. والقصيدة تلخص وضعه المعيشي وتجاربه وتأملاته في الناس الدالة على تشاؤمه :

أف من معرفة النا
س على كل سبيل

وقد استهل الزهدية بقوله :

من أراد الملك والرا
حة من هم طويل
فليكن فردا من النا
س ويرضى بالقليل

وقد فخر في قصيدة على الهزج تتكون من عشرة أبيات بالانتساب الى «بني ساسان» اخوانه في التسول وذكر توزعهم على الاقاليم وبين له منهج التسول السلمي المكتفي بالحيل.

قطعنا ذلك النهج
بلا سيف ولا غمد

فالاحنف العكبري ينطلق من الفقر موسعا خياله الشعري ليلامس كبرى القضايا فيتأمل في الاسباب والعلل والوسائل والنتائج ويفحص أحواله وأحوال معاصريه وينقد الحيف ساخطا على لؤم البشر وغياب القيم الاصيلة مازجا التأمل بالاستهزاء متوجعا من الوحدة والغربة. فهو «فيلسوف» الشعراء الجائعين.

ان شعر المكدين الذي حاولنا تحليل جوانب منه يكون لونا واحدا يشمل فروعا متعددة نثريه. فالفقر مادته يتخذها شعراء الكدية ليعبر كل منهم عنها بقول شعري خاص لا يعدم بعض الشبه مع غيره. فالموحد بينهم نظمهم قطعا قصيرة متنوعة الاحجام تخلو من المقدمات، واختيارهم البحور القصيرة الخفيفة، وجعلهم معظم قطعهم أو قصائدهم تخضع لموضوع واحد من أول بيت الى آخر بيت، واستعمالهم الكلام السهل واضح المعنى والالتزام بالفصحى.

والمفرق بينهم ميل هذا الشاعر أو ذاك الى أوزان دون غيرها، والايقاع الداخلي، ونمط التعبير وتوليف المفردات وأشكال الصور الفنية المختارة، ومدى الميل الى الخطاب المباشر واعتماد الصور أو الخيال، ونوع التفاعل الوجداني مع تجربة الفقر وما يوحيه الفقر الى هذا الشاعر أو ذاك من مواضيع ومعان ترتبط بالعوز.

وفي باب المعاني يجمع بينهم الاقرار بالفقر أو التسليم بوجوده في حياتهم، والشكوى منه والسعي الى تجاوزه سعيا فاشلا.

وما يجمع بين بعض منهم فحسب، على نحو جلي، السخط على المجتمع ونقد عيوبه وتقرير غياب القيم فيه والتسليم للأمر الواقع والتفسير الغيبي لظاهرة الفقر والشعور بالانتماء الى الاخوان في التسول، وكذلك معنى «الفحش».

فأبو فرعون الساسي نظم القطع مختلفة الاحجام والابنية وتميز في الزجل والايقاع الداخلي.

ومهما كان هذا الشعر بروافده الثلاثة ـ لصيقا بالواقع فإنه قائم على مقدار هام من الخيال الفني. فالفقر مادته الاساس ومنها يتفنن في توليد المعاني. وقد اقتضى هذا المضمون وما نشأ منه وما اتصل به من معان بنية واضحة هي القصيدة القصيرة الخالية من المقدمات المنصبة على غرض واحد أو جزء منه به تحيط احاطة عامة أو مفصلة قليلا، وفي هذا الشعر تتحقق الوحدة الفنية غالبا.

ونغمية هذا الشعر الخارجية هي المتولدة من الاوزان الخفيفة التي تعضدها الانغام الداخلية المتنوعة فتزيد هذا الشعر خفة وانسجاما وغنى.

فخفة هذا الشعر راجعة الى قصر القطع والقصائد ونوع الايقاع. ويزيد من هذه الخفة يسر اللغة ووفرة الصور المحسوسة وشيوع التعابير الطريفة في حال الميل الى الخطاب الذهني، ولعل هذه الخفة كانت ناتجة عن رغبة الشعراء المتسولين في الافادة من شعرهم. وليس مستغربا أن نفترض أنهم كانوا يستعملون هذه المقطوعات والابيات القليلة المتفرقة كقصائد قصيرة يسيرة على السمع في التسول. فمن الممكن أنهم كانوا ينشدون شعرهم عند التسول للتأثير في السامعين.

ويستنتج مما سبق أن وضعهم الاجتماعي حدد لهم الموضوع الاساس لشعرهم وهو الفقر، وكذلك وسائله الفنية. واذا كان الشعر يمكن أن يستلهم موضوعه من الواقع أو من حياة المتسول فإن القرابة الجمالية بين شعر المتسولين وغير المتسولين تجعلنا نرتاب في أن تكون جمالية شعر المكدين متأتية من علاقة هذا الشعر المباشرة بالواقع ومن وظيفته الاجتماعية وفائدته. فلا بد للجمالية المحضة ان تتأثر بعوامل فنية غير اجتماعية توجد في شعر أنتجه غير المتسولين. ولعل الاقرب الى الصواب هو تفاعل العوامل الخارجية (الاجتماعية) والفنية في تحديد جمالية شعر المكدين.

ولشعر المتسولين بالنظر اليه في كليته وتفاعل مضامينه وصيغه الفنية مقومات جمالية ومضمونية واضحة متفاعلة تجعله لونا قائم الذات في الشعر العربي فهو تيار واحد متعدد الفروع أو لون واحد غني بالتفاصيل، فيكون كل شاعر صوتا متميزا داخل التيار العام الموحد للجميع. فلئن كان الفقر مادة الجميع فمعالجته تختلف من شاعر الى آخر بحسب رؤية كل شاعر للفقر ووفق تجربته الخاصة وحسب ثقافته الشعرية أي أن ذاتية الشاعر أو روحه تتحكم في نوع قوله الشعري. فانطلاق الجميع من موضوع الفقر لا يعني أنهم ينشئون حتما شعرا واحدا وان تضمن عناصر متشابهة متعددة، فالشعر باعتباره فنا يعسر تصور انطباقه على بعضه انطباقا تاما، فمهما وجد الفقر في الواقع بين الشعراء المتسولين فكل منهم كان يعيش فقره على نحو ذاتي. وتزداد هذه الذاتية اتساعا عند التعبير الشعري عن ظاهرة الفقر. بل ان التنوع قائم داخل أشعار الشاعر الواحد.

وشعر المكدين في جملته على هامش الشعر العربي الذي شاع وكرسه اللغويون والنقاد ومؤرخو الادب والفقهاء والحكام والذوق العام. ويعزى نعته بالهامشي الى خصائصه الجمالية ومحتواه والى ضياع كثير منه وعدم شيوعه وقلة اعتناء الباحثين به.

ولئن كان شعر المكدين حضريا وابنا «غير شرعي» للمدينة العربية الاسلامية في القرن الثاني (وربما بدايات الثالث) والرابع الهجريين فله قرابة لا تخفى بشعر الصعاليك منذ الجاهلية الى أيام الدولة العباسية مضمونا وشكلا فنيا.

فشعر الصعاليك مادته الاولى الفقر والجوع. والشاعر الصعلوك يصف فقره ويبرز أنفته ونفوره من الغنى المرتبط بالذل. أما الشاعر المتسول الحضري فهو يصف فقره أو يعلنه ويقر بذلّه غالبا، وتسوله برهان ذلته بقطع النظر عن نقمته على المجتمع ان وجدت.

وكان شعر الصعلكة بجميع ألوانه وفي مختلف أطواره التاريخية قطعا قصيرة في معظم الاحيان، خالية من المقدمات ووصف الرحلة لذلك كانت أشعارهم «متلاحمة ومتماسكة تتمثل فيها الوحدة الموضوعية بأجلى صورها» (24).

وبنية شعر المتسولين وشعر الصعاليك (بالاضافة الى أشعار أخرى لفحول ولغير فحول شائعة أو غير شائعة) تثبت من ناحية الدخول في الموضوع دون مقدمات والانصباب على غرض واحد أساس أن ما يدعى لدى بعض النقاد بنية ثلاثية للقصيدة العربية يحتاج الى مزيد تثبت. فليس مقنعا كل الاقناع قول «أندري

ميكال» : «القصيدة (. . .) قد تقولب شيئا فشيئا في هذا التطور ثلاثي العناصر الذي سرعان ما سيجعل منه أصحاب النظريات أنموذجا» (25).

فلم تكن كل القصائد في مدونة الشعر على قالب ثلاثي، وانما كان بعض الشعر الذي شاع واستحسنه النقاد يتبع هذا القالب الثلاثي (26).

ويتصل شعر التسول من جهة النظم على البحور الخفيفة مثل الرجز بشعر الصعاليك وغيرهم أيضا. ويقربه من شعر الصعلكة تركيزه على القصائد القصيرة المتنوعة التي منها الرباعيات والمخمسات وكذلك قصده الى الموضوع دون مقدمات طللية أو غير طللية ذلك أن القطع القصيرة لا تحتمل التفاتا الى التقديم.

ويلامس شعر التسول من ناحية قصر القصائد شعرا كثيرا من الجاهلية الى أيام الدولة العباسية . . . (27). وقد نظم بعض شعراء الجاهلية الرجز ارتجالا. وكان نساء مخالفي الرسول يقلن الرجز ويضربن الدفوف في المعارك لبث الحماسة في نفوس رجالهن مثلما فعلن يوم أُحُدْ :

نحن بنات طارق، نمشي على النمارق، مشي القطا البوارق (28).

والرجز يعني في العربية «الخفق والاضطراب» و«بفضل ما فيه من سعة عروضية كان أيسر منا لا من البحور الاخرى» (29).

ويبدو انه بحر «يثير الانفعالات» (30) وفي الجاهلية استعمله الشعراء لتأدية أغراض الفخر والهجاء والرثاء والمدح والحكمة والصيد.

وبعد ذلك اتسع مجال الرجز ليستوعب القصص والوصف وخاصة التعليم لان إيقاعه يساعد على حفظ المعلومات وقد «لقي في العصر الاموي عناية خاصة عند كثير من الشعراء فأخذوا يذهبون به مذهب القصائد» (31).

وأول من اتجه بالرجز الى القصيد فأطاله الاغلب ابن عمرو بن عبيدة بن حارثة العجلي وكان مخضرما.

ولحميد بن ثور الهلالي مخمسة أربعة أبيات منها في النسيب والشطر الاخير في مدح الرسول وكلها مصرعة بنفس الروي.

ولذي الرمة رجز طويل مطلعه :

ذكرت فاهتاج السنام المضمر

وقد يهيج الحاجة التذكر (32)

وكان رؤية بن الحجاج (توفي عام 145 هـ)، من أعراب البصرة راجزا مشهورا وله مخمس.

والرجز حسب دائرة المعارف الاسلامية «قد يجتزأ فيه بالتفعيلتين تكرران مرتين» وقد مر بأطوار متعددة أخذ فيها صورا مختلفة ففي مستهل الدولة العباسية نشأ نوعان جديدان من الرجز بسبب ملل الناس من الابيات الرجزية ذات المصراع الواحد «الاول منهما كان بتقفية المصراعين على قافية واحدة والثاني وهو أندر كان يجعل خمسة مصاريع في المقطوعة على قافية واحدة» (33) وبذلك عرفت المقطوعات المكونة من بيتين ومن خمسة أبيات. وتسمى الاولى «المزدوجة» والثانية «المخمسة» ومن أقدم شواهد المزدوجات ما قاله أبو نواس وابو العتاهية ومن أقدم المخمسات ما نظمه بشار بن برد.

ان الميل الى الرجز جزء من اتجاه الشعراء الى الايقاع الخفيف في نطاق تجديد نغمية الشعر العربي خاصة ومختلف مقوماته الجمالية عامة.

ففي القرن الاول الهجري نظم الشعراء على الاوزان الخفيفة مثل الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج. فالوليد بن يزيد اختار الاوزان الخفيفة والمقطعات واللغة المألوفة.

ومما شاع في القرن الثاني الهجري مجزوء الكامل ومجزوء الرجز والبسيط والمخلع ومجزوء المنسرح والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث والخبب ومجزوء المقتضب ومجزوء المتقارب.

وقد جدد الشاعر رزين العروضي في الوزن فنظم على غير أوزان الخليل متابعة لعبد الله بن هارون «فرزين أتى فيه (الشعر) ببدائع جمة» (34). ورزين هذا من اصحاب الشاعر دعبل الخزاعي وقد توفي عام 247 هـ.

كما جدد الشاعر سلم الخاسر في الوزن. ومن اهم المجددين في الشعر مطيع بن اياس (توفي 170 هـ).

وما يجدر ابرازه أن شعر الشعراء المتسولين لم يخرج عن الاوزان العربية ولكنه كان يميل الى بحور خفيفة استعملها غيرهم من اهل التجديد في الشعر العربي خاصة في القرن الثاني الهجري، ومع ذلك فاستعمال الشعراء المكدين للأوزان الخفيفة وما يتصل بالايقاع عامة كان يحمل بصمات ذاتية فقد نوع بعض الشعراء المتسولين في نظام الروي، والمعلوم ان الضجر بالروي الموحد لوحظ عند غير المكدين فأبو العتاهية تحرر أحيانا من القافية.

وقد فاضل بعض النقاد بين البحور فعدوا بعضها عنوانا على الفحولة ورأوا في الخفيفة (أو في بعضها) علامة على ضعف الشاعر فحازم القرطاجني لا يستحسن السريع ولا الرجز «ففيهما كزازة» في رأيه ولم يعجبه الهزج أيضا وقلل من شأن المجتث والمقتضب واحتقر المضارع «فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة (...) فأما المضارع ففيه كل قبيحة ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب» (35). لان طبع العرب أرقى في تصور حازم من أن ينتج هذا الوزن وقرر أن المضارع «يدنس أوزان العرب».

ويتضح مما سلف أن الشعر العربي تجددت جماليته (كما تطورت مضامينه) تجددا ذا بال في القرن الثاني الهجري بحسب الاوضاع الطارئة والحاجات الجديدة (36) بيد أن المحافظة على وجوه القديم في الشعر العربي ظلت قائمة في القرن الثاني الهجري (مروان بن أبي حفصة العتابي، يزيد بن ضبة...) وظل القديم ماثلا حتى في شعر كبار المجددين مثل بشار وأبي نواس... والمتنبي لاحقا. ولقد رفض بعض الشعراء المتسولين الوقوف على الطلل ولكن الدعوة الى رفض الوقوف على الطلل قديمة. ففي زمن بني أمية دعا عبد الله ابن أبي امية الى نبذ الطلل. ولذلك يحتاج ما يشاع عن سبق أبي نواس الى رفض الطلل الى التعديل. ومنذ الجاهلية قال الشعراء قصائد خالية من الطلل ومن التقديم عامة.

ويتصل شعر المتسولين لما فيه من تركيز على الفقر وغلاء المعيشة ببعض ما ورد في شعر أبي العتاهية :

من مبلغ عني الامام
نصائحا متوالية
إني أرى الاسعار
أسعار الرعية غالية

بيد أن أبا العتاهية شكا الفقر الى الخليفة ناطقا بلسان العامة والمتسولين الشعراء نطقوا عن فرديتهم ومشاكلهم الخاصة في الغالب.

ويمكن القول ان شكوى الحاجة مبثوثة ضمنا أو صراحة في الشعر الجاهلي (طرفة...) والاسلامي (الحطيئة...) وما تلاهما لكن الفقر وما يتصل به من معان ونوع التعبير عنه وعن تلك المعاني تجعل شعر المتسولين متميزا بلونه. ويشابه «فحش» الشعراء الفقراء شعر المجون وتحدي القيم التي يدعو المحافظون الى التمسك بها. و«الفحش» قديم في الشعر العربي اذ وجد في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني وطرفة... وينسب الى الوليد بن يزيد التهتك في الاسلام فهو «أول من فتح للشعراء باب الاباحة والتعبير الحر عن مختلف نوازع نفوسهم وشهواتها» وقد اشتد امر المجون في القرن الثاني الهجري. فأبو دلامة الجون (توفي عام 160 هـ) «يتصيد التعابير الماجنة ويتناول في شعره جميع ألوان التهتك والخلاعة» (38).

وعند التريث يلغى الكلام «الفاحش» او ما اعتبر

كذلك، عند بعض الصحابة مثل ابن عباس...

وهو في مؤلفات بعض الكتاب مثل الجاحظ والتوحيدي وابن حزم... فلعل النظرة الى ما يعد اليوم فحشا كانت مرنة متسامحة...

وللهجاء في شعر المتسولين أواصر صلة بشعر المجددين خاصة. فالذم فيه هو تعبير بالبخل الذي يمنع الاغنياء من اعانة الشاعر الفقير وهو كذلك مؤاخذة للاصدقاء والاقارب على غدرهم.

والفخر لديهم قائم على الخصال الفردية مثل الذكاء او الشعور بالانتساب الى فئة المتسولين.

ولعل غياب بعض المعاني الشائعة عن شعرهم يدل ايضا على منحى شعر التسول من جهة القيم ففي شعرهم تنعدم تقريبا المغامرات العاطفية المثالية الملتهبة. وليس في شعرهم ذم بوضاعة النسب وغياب المجد والجبن، وعدم التقيد بتعاليم الدين والاخلاق المحافظة. كما يخلو من الافتخار بالاصل العائلي والقبلي.

فبعض آرائهم الاخلاقية عامة شائعة لدى غيرهم لكنها ترد في شعرهم في سياق خاص.

وفن الوصف لديهم مركز على الفقر لذلك خلا شعرهم من وصف الطبيعة والرياض والمياه والسحاب والفرس...

وتبدو رؤية الشعراء المتسولين للمجتمع والحياة ذات لون خاص رغم صلتها من نواح بالرؤية العامة للمجتمع والحياة في شعر الاخرين لارتباط رؤية المتسولين بتجربة الفقر والقول الجمالي المعبر عنها. ويمكن ان تعد اشعارهم عامة احتجاجا قويا على منزلتهم وتوقا الى مجتمع عادل.

والتأمل في شعرهم فحص للزمن التاريخي الذي لم يجد بشيء، وابراز للشعور بالوحدة والغربة وتأملاتهم تخلو من البحث في «الماوراء» وان كانوا يؤمنون بالله.

لقد أسس شعر المكدين جمالية الفقر الحضري في الشعر العربي. فظاهرة الفقر الحضري لون حديث في الحياة العربية اقتضت جزئيا جمالية جديدة ملائمة تأثرت دون شك بفن الشعر، ما صور منه الفقر وما لم يعن به متجها الى مواضيع أخرى. ومعنى ذلك ان ممارسة الشاعر للتسول وعيشه على هامش المجتمع الفاعل في الحياة وجّها شعره وجهة خاصة ولكنهما لم ينتجا جمالية منفصلة كل الانفصال عن الشعر الاخر الشائع... وينبني على ذلك ان جمالية الشعر عامة والمجدد خاصة توحّد بين شعر المتسول وشعر غير المتسول دون أن تلغي أثر حياة التسول في شعر المكدين، إذ أن المعاني (مجردة) وثيقة الصلة بتجارب الشعراء في الحياة.

فكأن الشعر أكبر من الوضع الاجتماعي للشعراء الذين لهم مراتب اجتماعية متباينة ولكنه لا يطمس ذاتية الشعراء ذلك أن جوانبه الجمالية المحضة يمكنها أن تعبر عن تجارب مختلفة.

ورغم اندراج شعر المكدين في مجرى الشعر العربي عامة، من وجوه وفي حركة التجديد خاصة في زمنه، يظل بالنظر اليه في كليته وفي تفاعل طرائقه الفنية مع معانيه وفي رؤيته النابعة من ذلك التفاعل، لونا طريفا مستقلا مهجته فقر مادي وغنى جمالي اتجه بالقول الشعري الى الواقع ينهل منه ويبدعه معا باعتماد الخيال لان استلهامه الواقع لا يعني أنه ينقله نقلا تاما.

الهوامش :

(1) الجاحظ : الحيوان ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ دار إحياء التراث العربي ـ الجزء الثاني ـ بيروت (د، ت) ص 103 .

(2) من المكدين من أثرى بعد إملاق مثل الاديب خالد بن يزيد مولى بني المهلب الذي يعرف بخالويه المكدي :
انظر : معجم الادباء لياقوت، المجلد السادس، الجزء الحادي عشر ـ ط 3 ـ دار الفكر (د. م) 1980 .

(3) عبارة المطولات معقدة لانها مصطلحات الكدية السرية ونظام حياة الشحاذين

(4) أحمد الحسين : أشعار الشحاذين في العصر العباسي (جمع وتحقيق) ـ الطبعة الأولى ـ دار الجليل للطباعة ـ دمشق 1986، ص. 123 .

(5) مما يعقد البحث عن الشعراء المتسولين في المصادر والمراجع اضطراب أسماء وألقاب بعضهم أو كثرتها.

(6) من شعره الذي يشير إلى ما ذكرت :

ولقد قلت حين أحجوني البرد كما تحجو الكلاب ثعاله
في مبيت من الغضارة قفر ليس فيه إلا النوى والنخاله

ما جمع الناس لدنياهم أنفع في البيت من الخبز

ولقد أفلست حتى حل أكلي لعيالي

(7) يبدو ان اسمه هو شويس وهو اعرابي تميمي من بني عدي الرباب. وفي اسمه وأصله اختلاف، كان يلقب بسلمان البصرة ينسب إلى الساس وهي قرية قريبة من واسط، أحيانا يكتب نسبه الشاسي والشاشي. عاش في القرن الثاني الهجري، ينسب إليه ديوان في ثلاثين ورقة.

(8) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ـ دار الغرب الاسلامي ـ ط 2، بيروت 1981، ص. 361 والملاحظ أن حازما يقبل في موضع آخر بالمعاني الخطابية في الشعر وفق شروط . . .

(9) رأيت في النوم بختي في زي شيخ أرت
أعمى أصم ضئيلا أبا بنين وبنت
فقلت حييت رزقي فقال : رزقك بأستي
فكيف لي بدواء يلين بطن بختي

(10) د. شوقي ضيف : الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ـ مكتبة الدراسات الادبية ـ ط2، دار المعارف (د.م) (د.ت)، ص. 89.

(11) الدكتور حسين عطوان : الشعراء الصعاليك في العصر الأموي ـ مكتبة الدراسات الأدبية ـ دار المعارف ـ مصر (د. ت)، ص. 86 .

(12) د، صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ـ ط 1، دار الفكر اللبناني، 1986، ص. 15 .

(13) الدكتور ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ط 5 القاهرة 1987، ص 17 .

(14) وزير المأمون وقد توفي عام 236 هـ.

(15) سقيا لحي باللوى عهدتهم منذ زمان ثم هذا عهدهم
عهدتهم والعيش فيه غرة ولم ينالو الحدثان شعبهم

(16) الدكتور حسين عطوان : الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، طبعة أولى دار الجيل 1988 (د. م)، ص. 99.

(17) من أقواله الطريفة في وصف دواعي غلق مسكنه :
منزل أوطنه الفقر فلو دخل السارق فيه سرقا
وسيظل صدى صوته يردد :
.... وجرابي خال .... والدقيق غال

(18) اسمه عاذر بن شاكر وابو المخفف لقبه عاش زمن المأمون وسكن بغداد وبها تسول على ظهر حماره.

(19)
جانبت وصل الغانيات وصحوت عن وصل اللواتي
نعمت بهن عيون من واصلنه حتى الممات
فدع الطلول لجاهل يبكي الديار الخاليات
ودع المديح لأمرد ولخادم ولغانيات
وامدح رغيفا زانه حرف يجل عن الصفات
يدع الحليم مدلها حيران يغلط في الصلاة
وكأنما نقش الرغيف نجوم ليل طالعات
منع الرغيف سفاهة ترك الرغيف من الهبات

(20) مما يدل على الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمدحية أن يحي البرمكي عيّن أبان بن عبد الحميد اللاحقي رئيسا لديوان الشعر للنظر في القصائد التي يزمع الشعراء إلقاءها...

(21) هو عقيل بن محمد بن عبد الواحد العكبري، أبو الحسن الملقب بالاحنف. ينسب إلى عكبرا وهي بلدة من نواحي دجيل غير بعيدة عن بغداد، تردد بين مدن الشرق وغشي بلاط الصاحب. له ديوان شعر مفقود. وتاريخ ولادته غير معروف. توفي عام 385 هـ.

(22) دهينا من زمان ليس فيه سوى متشامت أو مستريب
وحاسد نعمة وصديق وقت اذا ما غبت ذمك في المغيب
فمن أولاك من ود صديق ومن ذي قربة أو من غريب
فحب خديعة لمكان رفق متى مازال ذمك من قريب

(23) خير الدين الزركلي : الأعلام المجلد الرابع ـ الجزء الرابع ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط7 ـ، 1986 ص. 243 .

(24) الدكتور حسين عطوان : الشعراء الصعاليك في العصر الاموي مرجع سابق ص 154 .
(25) أندري ميكال : الادب العربي (تعريب رفيق بن وناس وآخرين) الشركة التونسية لفنون الرسم 1980، ص 34 .
(26 عدم التقيد بهذه البنية واضح في شعر تأبط شرا : ديوان تأبط شرا وأخباره دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1984 .
وفي بعض شعر أوس بن حجر : ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم دار صادر ـ بيروت، 1960 .
وفي كثير من شعر الجاهلية وصدر الاسلام والطورين الأموي والعباسي.
(27) فامرؤ القيس تنسب إليه مخمسة وله قطع أخرى قصيرة : ديوان امرئ القيس ـ تحقيق ع. الفاخوري دار الجيل ـ ط أولى ـ بيروت، 1989، ص. 132، ص. 134، ص. 135 مثلا.
ـ ولأوس بن حجر بعض القطع القصيرة ولحميد بن ثور الهلالي (مخضرم) مخمسة : أربعة أبيات منها في النسيب والشطر الاخير في مدح الرسول، وله غزلية في أربعة أبيات.
ـ وكذلك لأبي الشيص الخزاعي قطع قصيرة : ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره صنعة عبد الله الجبوري ـ المكتب الاسلامي ـ ط أولى، بيروت، 1984، ص 3 ـ 4، ص. 16، ص. 30، ص. 55 مثلا.
(28) ـ ابن الاثير : الكامل في التاريخ، المجلد II، الجزء II، دار الفكر بيروت 1980، ص. 106
(29) ـ دائرة المعارف الاسلامية، المجلد العاشر، دار المعرفة بيروت (د ـ ت)، (بالعربية) ص. 58.
(30) دائرة المعارف الاسلامية ـ مرجع سابق، ص 59
(31) كارل بروكلمان : تاريخ الادب العربي (نقله الى العربية الدكتور عبد الحليم النجار) الجزء الاول ط5، دار المعارف (د. م) ص. 225 .
(32) ديوان ذي الرمة ـ حققه وعلق عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ج 1 ـ مؤسسة الايمان ـ بيروت 1982، والرجز المعني من ص. 212 الى ص. 226
(33) دائرة المعارف الاسلامية (بالعربية) ـ مرجع سابق ص. 55.
(34) معجم الادباء لياقوت ـ المجلد السادس، الجزء الحادي عشر مرجع سابق ص 138 .
(35) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص. 268 .
ولما كان كثير من الشعراء الذين نظموا على البحور الخفيفة من غير العرب فهم موقف حازم القائم على الدفاع عن «الاصالة»...
(36) انظر عن تجدد الشعر العربي شكلا ومحتوى في القرن الثاني الهجري : الدكتور محمد مصطفى هدارة ـ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري (المكتب الاسلامي) ط 1 ـ دمشق ـ بيروت، 1981، ص 172.
(37) الدكتور محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، مرجع سابق، ص. 154 .
(38) دائرة المعارف الاسلامية ط جديدة ـ المجلد الاول ص 120 (بالفرنسية).

ثبت المصادر والمراجع

أ ـ المصادر :

1 ـ أحمد الحسيين : أشعار الشحاذين في العصر العباسي (جمع وتحقيق) ـ دار الجليل ـ الطبعة الاولى ـ دمشق، 1986 .

ب ـ المراجع :

I ـ بالفرنسية
Encyclopedie de l'islam - tome I nouvelle edition Leiden, Paris,1975 1
II ـ بالعربية
1 ـ ابن الأثير : الكامل في التاريخ. المجلد II، الجزء II، دار الفكر بيروت 1980
2) الاسلامية (دائرة المعارف) : المجلد العاشر ـ دار المعرفة بيروت (د.ت) (بالعربية)
3) أنيس (الدكتور ابراهيم) : موسيقى الشعر ـ مكتبة الانجلو المصرية ط5 القاهرة 1987 .
4 ـ بروكلمان (كارل) : تاريخ الادب العربي (نقله الى العربية الدكتور عبد الحليم النجار) ـ الجزء الاول ـ دار المعارف ـ ط 5 (د.م).
5 ـ البستاني (د. صبحي) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ـ دار الفكر اللبناني، ط ا، 1986.
6 ـ الجاحظ : الحيوان (تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ الجزء الثاني ـ دار احياء التراث العربي بيروت (د. ت).
7 ـ الزركلي خير الدين: الاعلام ـ المجلد IV، الجزء IV ـ دار العلم للملايين، ط 7، بيروت 1986 .
8 ـ ضيف (د. شوقي) : الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ـ مكتبة الدراسات الادبية. ط 2، دار المعارف (د.م) (د.ت).
9 ـ عطوان (الدكتور حسين) : الشعراء الصعاليك في العصر الاموي، مكتبة الدراسات الادبية ـ دار المعارب ـ مصر (د. ت).
10 ـ الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الاول، دار الجيل، طبعة أولى،1988 (د. م).
11 ـ القرطاجني (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الادباء (تقديم وتحقيق) محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط2، بيروت 1981 .
12 ـ ميكال (أندري) : الادب العربي (تعريب رفيق بن وناس...)، الشركة التونسية لفنون الرسم 1980 .
13 ـ هدارة (الدكتور محمد مصطفى) : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري (المكتب الاسلامي) ط1 دمشق بيروت 1981 .
14 ـ ياقوت : معجم الادباء ـ المجلد السادس، الجزء الحادي عشر دار الفكر ط 3 1980 .
III ـ دواوين شعرية : نذكر التي أحلنا فيها على صفحات محددة :
1 ـ امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ـ تحقيق ح. الفاخوري ـ دار الجيل، ط أولى، بيروت، 1989 .
2 ـ الخزاعي (أبو الشيص : ديوان أبي الشيص الخزاعي واخباره صنعة عبد الله الجبوري ـ المكتب الاسلامي، ط أولى، بيروت، 1984 .
3 ـ ذو الرمة : ديوان ذي الرمة (حققه وعلق عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح مؤسسة الايمان الجزء 1، بيروت، 1982 .

المذكر والمؤنث في الغزل بالأندلس

بقلم سليم ريدان *



كلُكم نَعشقُكم بالنْبي حِبوني
دونْكم لسْ نفرح ولا أنتم دوني
إن جرى شيْ فيَ كلمكم تبكوني
أوِ جرى شيْ فيكمْ فأنا نَبكيكم

أبو بكر بن قزمان الديوان ص 94 رقم 12

إن شعر الغزل فن يرسم العلاقة بين الرجل والمرأة حسب رؤية تخضع لنظام القيم السائدة في المجتمع. وهذه تختلف في الزمان والمكان وتخضع لعوامل تتصل بالإنسان في أبعاده النفسيّة والثقافية والحضاريّة، ومعنى هذا أنها قوام حضارة وسمة ثقافة وعلامة عصر. فما هو شأن الغزل بالأندلس؟

يعتبر هذا الفن بالأندلس إمتدادا للغزل العربي بالمشرق سواء في نمطه البدوي العذري أو في نمطه الحضري العمري (1). فالأندلس قد تقلت ثقافة المشرق في شتى روافدها وتمثلتها في إعجاب. لكن المحيط الأندلسي كان جديدا بطبيعته الخصبة وبترسباته الحضاريّة الضاربة في القدم مما تسرب في حياة الإنسان بشبه الجزيرة الإيبيرية بحكم إختلاف الأجناس الوافدة عليها منذ العهد المسيحي الروماني وما قبله مما لم تستطع المسيحية أو سواها أن تمحوه.

فالثقافة بالأندلس في العهد الإسلامي هي في علاقة بمصدرين مصدر ثقافي عربي مشرقي ومصدرتجريبي محلي لعلّه صار كالطبيعة الثانية لفرط قدمه وتجذره في حياة سكان البلاد الإيبيرية ونفوسهم.

والمصدرالثقافي المشرقي قوي عتيد. تدعمه عقيدة، ويسانده الفتح الإسلامي ويتعلق به الفاتحون حنينا منهم إلى موطنهم الأصلي ويتسرب هذا الحنين من العرب إلى غير العرب ممن أعتنق الإسلام وتعلم العربيّة وآدابها عنصر انتماء حضاري يعوض لهم بالثقافة ما ليس لهم بالنسب.

والمصدرالتجريبي المحلي فبقي كامنا على هامش الثقافة الفاتحة

* جامعي وباحث

يمارسونه في حياتهم اليومية ويعبرون عنه بالمشافهة لا بالكتابة في لغة عامية تجتمع فيها اللهجات واللغات: الرومنثية والبربرية والعربية الفصحى. ولا أدل على هذا الزجل وخرجات الموشح بالعامية. نحن إزاء لقاء بين ثقافتين أو حضارتين : مشرقية لها بصحراء الجزيرة العربية وثقافة البادية صلة رحم، مغربية لها بخصوبة المكان وحضاراته القديمة وثيق الصلة. ترى كيف تم اللقاء بالأندلس بين هاتين الحضارتين والثقافتين في موضوع يقع في صميم الذات الإنسانية وهو العشق والمحبة.

ولا بد من التنبيه إلى أننا لا ندرس الموضوع في مستوى التجربة والواقع التاريخي فذلك من مشمولات علم الإجتماع أو علم النفس. وربما كان تحقيقه في الحالة الراهنة من قبيل المحال. فمن يستطيع أن يخضع التجربة الوجدانية والعالم النفسي للتحليل المخبري وقد طواهما الزمان؟ إنما يعني الموضوع في مستوى تشكله فنا راقيا هو فن الغزل. وليس هو بمعزل عن الواقع ولكنه يتجاوز الواقع. وما يترسب في الفن من الواقع ويتبلور فيه يمثل جوهر الإنسان الخالد على مدى الدهر.

إن مفهوم الغزل يتضمن معنى العلاقة بين الرجل والمرأة، بين المذكر والمؤنث. وهي علاقة قديمة قدم الإنسان تحمل في طواياها ثقافات الأمم والشعوب وحضاراتها كسائر شؤون الإنسان لذلك يختلف ما يرتسم منها في الفن ويأتلف.

على أن جل البحوث في الموضوع لم تذهب في اتجاه البحث عن خصوصيات ثقافات الشعوب التي انضوت تحت العروبة والإسلام وإنما نزعت نزعة أخلاقية أو تاريخية وصفية وركنت إلى تصنيف هذه العلاقة الضاربة في وعي الإنسان ولا وعيه المتعددة الوجوه إلى صنفين : غزل إباحي وغزل عذري. ولا يخفى ما في هذا التصنيف ككل تصنيف من تعميم يطمس وجوه التميز ويرى الأشياء متماثلة، وإن كانت التجربة الوجدانية لا تخلو من تفرد ينبع من ذات الفرد ويتصل بما يسمى بالضمير الجماعي لدى الشعوب.

ومن المعلوم أن الشعر العربي ينزع إلى التماثل بحكم هيمنة النموذج عليه. لكن حضور النموذج لا يمنع من تسرب عناصر تميز مما يتصل بتجربة الفرد أو الضمير الجماعي والثقافات المغذية لهما وهو ما جعل النقاد القدامى يميزون بين «غزل يماني ودل حجازي» (2) أو بين «دل العراق وظرف الحجاز» (3) فهذه المقابلات ليست مجرد تقسيمات جغرافية وإنما هي تشير إلى خصوصيات تسربت إلى فن الغزل في علاقته بالتربة الحضارية التي نشأ فيها. ترى كيف كان الغزل بالأندلس مقارنة بما كان عليه بالمشرق؟

يطرح هذا السؤال مشروع بحث شامل يتجاوز إطار فصل في مجلة ليتناول جوانب عدة من الموضوع منها:

– أن يتعرض إلى تاريخ هذا الفن بالمشرق وتطوره من العصر الجاهلي إلى عصور الإسلام الأولى على الأقل وانتقاله من طور بادية نجد والحجاز إلى أطوار ازدهاره بمراكز التحضر في الشرق القديم كالمدينة المنورة ودمشق والبصرة فبغداد وغيرها وأن ينظر فيما انتقل منه إلى الأندلس وكان له بها شأن.

– ثم أن ينظر من خلال هذه المدونة في مدى حضور كل من الرجل والمرأة في القصيدة الغزلية البسيطة والمقطعة وفي القسم الغزلي من القصيدة المركبة (3م)، وفي صورة كل منهما في علاقته بالقيم الحضارية والثقافية المكتنفة للتجربة الوجدانية ونوع العلاقة بينهما وما إلى ذلك...

فالموضوع يتسع إلى وجوه مختلفة أقتصر منها في هذا البحث على وجه واحد هو كيف تبدو المرأة في الغزل الأندلسي بالمقارنة مع الغزل المشرقي؟ وهل كان لعنصر الأنوثة بالأندلس تأثير في فن الغزل شعرا كان أو موشحا ؟

لم تتساءل البحوث في هذا الموضوع مثلا عن حظ كل من الرجل والمرأة في استقطاب خيال المبدع، ولا هي تساءلت عن سر كون المرأة في الغزل المشرقي عموما والبدوي بصفة خاصة محور اهتمام الرجل بيد أن

صوتها لا يكاد يسمع. والعلاقة ثنائية في مستوى التجربة، ولكنها تبدو في القصيدة غير متكافئة. فأحد طرفيها – وهو عنصر المؤنث – لا نكاد ندرك حضوره إلا من عدسة عنصر المذكر وهو ما عبر عنه النقاد القدامى بأن المرأة في الغزل العربي – أي البدوي – تكون مطلوبة لا طالبة.

وتفرد عمر بن أبي ربيعة في القرن الأول للهجرة بمخالفة هذه القاعدة وأظهر المرأة في شعره طالبة ومطلوبة والرجل كذلك، فعابه بعضهم عليه. جاء في كتاب العمدة :«وسمع ابن أبي عتيق قول ابن أبي ربيعة المخزومي» :

بينما يَنْعَتْنَنِي أبصرنني
دون قيد الميل يعدو بي الأغر
قالت الكبرى أتعرفن الفتى
قالت الوسطى : نعم هذا عمر
قالت الصغرى وقد تيمتها
قد عرفناه وهل يخفى القمر

فقال له ابن أبي عتيق : انت لم تنسب بهن وإنما نسبت بنفسك. وكذلك علق «كثير» على قطعة أخرى لعمر من هذا النوع بقوله :«أهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة»(4). فكل من ابن أبي عتيق و«كثير» استغرب هذا الغزل الذي بدت فيه صورة الرجل من عدسة خيال المرأة العاشقة وبدا فيه صوت المرأة كاشفا عن خبايا نفسها.

أما الفرزدق وهو شاعر يدرك فنون الشعر وأسراره فقال في غزل عمر :«هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار ووقع هذا عليه»(5)

وأما الإخباريون المشارقة فقالوا بأن أم عمر كانت سبية سبيت من حضرموت أو من حميروكانت نصرانية وأنها كتمت ذلك عن ابنها «ومن هنا أتاه الغزل» (6) أي هذا النوع من الغزل.

وأما عبد الكريم النهشلي القيرواني فقد علق على أبيات عمر السابقة بقوله :«والعادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة. وهنا دليل كرم النحيرة في العرب وغيرتها على الحرم»(7)

هكذا يأبى النقد إلا أن ينسب هذا النوع من الغزل إلى الأعاجم رغم أنه نشأ بالحجاز في أبرز مركز حضاري عربي إسلامي. لكنه كان تجاوزا للسنة البدوية وقيمتها. لذلك فرغم إعجاب الناس به عابه النقاد على عمر حماية لتلك القيم. وظل النوع من الغزل عنده معزولا فيما يلي من العصور بالمشرق إلا في أبيات أو مقطوعات متفرقة من نوع قول جرير:

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا
وقت الزيارة فارجعي بسلام

لكن الذوق العربي كأنما لم يستسغ أن تكون العلاقة الغزلية على هذا النحو (المرأة راغبة والرجل معرض) فتشكل ذلك في أسلوب سردي قصصي ينسب لسكينة بنت الحسين أنها قالت لجرير في هذا البيت : «فهلا أخذت بيدها فرحبت بها وأدنيت مجلسها وقلت لها ما يقال لمثلها : أنت عفيف وفيك ضعف.»(8)وفي رواية أخرى أنها قالت :«ما أحسنت ولا أجملت ولا صنعت صنيع الحر الكريم. لا ستر اللّه عليك كما هتكت سترك وسترها. ما أنت بكلف ولا شريف حين رددتها.»

ويبدي جميل بثينة إعراضه عن المرأة الراغبة في الوصل قائلا :

فلرب عارضة علينا وصلها
بالجد تخلطه بقول الهازل
فأجبتها بالرفق بعد تستر
حب بثينة عن وصالك شاغلي

إن نموذج المرأة الراغبة لم يكن معدوما في الخيال الشعري العربي ولكنه فيما يبدو كان نادرا ولم يكن يمثل النموذج الأمثل :

ونقرأ لأبي فراس الحمداني :

ما أنس قولتهن يوم لقينني
أزرى السنان بصحن خد الفارس
قالت لهن وأنكرت ما قلنه

أجميعكن على هواه منافسي

إني ليعجبني إذا عاينته

أثر السنان بصحن خد الفارس

نلاحظ أن أبا فراس في هذه القطعة يلف الغزل بالحماسة والفخر. ومن هذه الناحية فهو يختلف عن عمر في قطعته المذكورة لأن موضوع تغزل هذه المرأة «بفارسها» ليس موضوع تغزل تلك «بفتاها». فالصورة التي يبدو عليها أبو فراس لعشيقته ليست الصورة التي يبدو عليها عمر. إنها صورة اجتماعية تستجيب لقيم المجتمع : فهو الفارس المتفاني في الدفاع عن الحمى تذكرنا بالصورة التي رسمها عنترة لنفسه في قوله :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنني

غشى الوغى وأعف عند المغنم

أما الصورة التي يبدو عليها عمر فقد برزت في ملامح فردية تحيل على الجمال الجسدي (القمر) واكتمال الشباب وإن كانت لفظة «الفتى» لا تخلو هي أيضا من دلالة على مجموعة من القيم لكن اقترانها بسمة جسدية يوجه الدلالة إلى معان مكتومة مسكوت عنها تتصل بالجمال الحسّي وقلما تبوح بها المرأة في الشعر العربي وتذوب في التصور الجماعي للرجولة.

هذا اللون من الغزل الذي يبدو فيه صوت الأنوثة لا نكاد نجده عند الشعراء ولا عند الشاعرات بالمشرق إلا في مثل هذه القطع النادرة.

أما بالأندلس فقد درج الغزل عند أشهر شعرائها على النمط المشرقي في غير إتجاه عمر. وأحسن نماذجه نونية ابن زيدون (أضحى التنائي) وسائر أشعار الغزل وديوانه. فالشاعر في القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة هو المتغزل والمرأة هي المتغزل بها ولا تبدي ميولها وقلما تبدو في حالة طلب (10). هو غزل الرجل بالمرأة لا غزل المرأة بالرجل. ولا يمكن ألا تكون للمرأة ميول وعواطف، ولكن الفن يسكت عنها وتأبى قيم الشعر العمودي إظهار المرأة ساعية إلى الحب، داعية إليه راغبة فيه أو مبادرة إليه. وفي أحسن الحالات تقع الإشارة إلى أن الحب متبادل بين العشيقين لذلك كانت القصيدة الغزلية آحادية التركيب لأنها آحادية الرؤية. وكل ما فيها من معان سواء تعلقت بالمرأة أو بالرجل تستقطبها شخصية الرجل. فهو المتغزل وهو المشتكي من الهجر وهو المعجب بالجمال وهو المتيم المتألم من الفراق أو العاشق المتمتع بلذة الوصل. وفي أحسن الحالات يتعلق الكلام بضمير المتكلم في الجمع (نحن) كما هو الحال في نونية ابن زيدون فيصبح السياق دالا على تبادل المحبة. هذا في شعر الشعراء فكيف كان الأمرلدى شاعرات الأندلس؟

لاحظ الباحثون كثرة الشاعرات الأندلسيات (10) بالقياس إلى شاعرات المشرق بناء على ما وصلنا من أخبار الشاعرات. أما ما لم يصلنا فلعل ما ضاع منه بالأندلس أكثر مما ضاع بالمشرق لأسباب تاريخية معروفة. لذلك فإن كثرة الشاعرات الأندلسيات تبقى دالة على أن وضع المرأة بالأندلس كان مغايرا لوضعها بالمشرق ونظرة الناس إليها (11). ولما كانت النظم الإسلامية في مستوى أصولها واحدة هنا وهناك فلعل مرد هذا الإختلاف موروث ثقافي وحضاري سابق للإسلام ساعد على تطور المجتمع الأندلسي في اتجاه أن يكون للمرأة المكانة التي هي لها في الحياة الثقافية والإجتماعية. وللمرأة المشرقية غير العربية موروثها الثقافي والحضاري أيضا، ولكن غلبة العنصرالعربي في المشرق كأنما ساهم في غلبة القيم البدوية نسبيا يبدو أن العنصر البشري المهيمن بالأندلس إنما هو العنصر الأعجمي. فاستمر معه موروثه الثقافي والحضاري القديم يسم الحياة الاجتماعية والثقافية بسماته. وتستمد منه المرأة الأندلسية المسلمة في وضعها وعلاقتها بالرجل في مستوى الفن بعض الملامح تميزها عن المرأة المشرقية.

ولعل هذا الموروث الثقافي والحضاري قد حافظ على بعض سماته لدى المرأة المسيحية داخل الأندلس

وخارجها. جاء في رحلة الشاعر الأندلسي الغزال (184 - 283 هـ) (11م) إلى بلاد النرمان بأروبا الغربية اليوم (les Normands) : «أولعت زوجة ملك المجوس بالغزال فكانت تصبر عنه يوما حتى توجه فيه ويقيم عندها يحدثها بسير المسلمين وأخبارهم وبلادهم وبمن يجاورهم من الأمم. فقلما انصرف يوما قط من عندها إلا أتبعته هدية تلطفه بها من ثياب أو طعام أو طيب، حتى شاع خبرها معه وأنكره أصحابه وحذر منه الغزال فحذر وأغب زيارتها فباحثته عن ذلك فقال ما حذر منه. فضحكت وقالت له : ليس في ديننا نحن هذا ولا عندنا غيرة ولا نساؤنا مع رجالنا إلا باختيارهن : تقيم المرأة معه (12) ما أحبت وتفارقه إذا كرهت. وأما عادة المجوس قبل أن يصل إليهم دين رومة (13) فألا يمتنع أحد من النساء على أحد من الرجال إلا أن يصحب الشريفة الوضيع فتعير بذلك ويحجره عليها أهلها. فلما سمع ذلك الغزال من قولها أنس إليه وعاد إلى إسترساله» (14).

هذا النص أدبي سردي امتزج فيه الخيال بالتاريخ وراويه مسلم ينظر إلى الطرف الآخر وهو، مسيحي أعجمي نظرة فيها بعض الخلط بين عناصر حضارية متباينة. فما وصفته زوجة الملك من حرية في علاقة المرأة بالرجل في عهد المسيحية (دين رومة) لا يبدو أنه كان من تعاليم هذه الديانة في ذلك العصر خاصة. ولعله من رواسب العهود الوثنية بأروبا ولم تستطع المسيحية أن تمحوه. ولا سبيل إلى اعتباره محض خيال من الراوي لأن علاقة امرأة الملك بالغزال لا يشك فيها، وهي تمثل نموذجا من ذلك التحرر. ومهما بلغ خيال الراوي من غلو في وصف تحرر الملكة في علاقتها العاطفية بالغزال وتعاملها معه حتى بمحضر زوجها (15) فإن نصيب الحقيقة في هذا الوصف يظل قائما. وما جاء على لسان امرأة الملك في شأن المرأة الأروبية بهذه المملكة ينسجم مع تعامل الملكة مع الغزال في رحلته ولو أن كل ذلك لا يخلو من خيال ينظر إلى الطرف الآخر من زاوية القيم الإسلامية المغايرة لقيم الآخر. وامرأة ملك المجوس في علاقتها بالغزال تبدو في ظاهر الأمر شبيهة بامرأة العزيز المصرية في علاقتها بالنبي يوسف. فهي كهذه تراود فتاها عن نفسه، وبينهما صلة تحضر تعود إلى الغابرين. لكن امرأة العزيز تراود في الخفاء، وهذه تعقد علاقتها في العلانية. وتلك تتحكم في أفعالها قيم شرقية سعت هي إلى خرقها، وهذه تصدر عن رواسب حضارية أروبية قديمة لعب خيال الراوي دورا في تضخيمها استجابة لفن الايهام والوهم في الرواية ولميول في النفس. وواضح أن هذا الخيال قد ذهب بها إلى مناقضة امرأة العزيز في وضعها الإجتماعي. فتلك سجينة قيم مشرقية قوامها الشرف والعرض وصفاء النسب، وهذه طليقة في سماء من الحرية بلا حدود سواء طلب المتعة واللذة وربما لقضاء مآرب سياسيّة. وربما كانت هذه وليدة تلك عن طريق خيال معكوس ينزع بالراوي إلى تصوير القيم في بلاد العجم على عكس ما هي عليه في بلاد الإسلام، وفي ذلك ما يغذو فن القص بضرب من التصور له علاقة بمقياس التفاضل بين الأمم عندهم (عرب - عجم أو مسلمون ومسيحيون). فامرأة ملك المجوس تمثل إذن نموذجا مثاليا للمرأة الأعجمية الحاملة لموروث ثقافي حضاري عريق لم تطمسه الديانة المسيحية ولا أخذ بتعاليمها. ولعله سرى منذ الزمن الغابر في طبقة الأشراف وتسرب إلى سواها واستمر في المرأة الأندلسية المسلمة رواسب يحركها الخيال الفني فتطفو على السطح وتتشكل في بعض خرجات الموشح وأخبار العشق من نوع قصة الغزال والملكة المجوسية، وفي بعض أشعار الشاعرات الأندلسيات وأخبارهن وبعض ما نسج من أخبار حول الموشح (16). وفي ما يلي نقتصر على نماذج من الغزل في شعر الشاعرات الأندلسيات ثم نتطرق إلى نماذج من الموشح لنرى كيف كان حضور عنصر المؤنث فيها.

أ- غزل كغزل الرجل :

تقول زبيب المرية (17)

يا أيها الراكب الغادي لطيته
عرج أنبئك عن بعض الذي أجد
ما عالج الناس من وجد تضمنهم
إلا ووجدي بهم فوق الذي وجدوا
حسبي رضاه وأني في مسرته
ووده آخر الأيام أجتهد

إن الشاعرة تبث وجدها ولكن ليس في الصياغة الشعرية ما يميزها عن الرجل سيما وأن الشعراء كثيرا ما يكنون عن الحبيبة بضمير المذكر الغائب. ولولا علمنا بصاحبة هذه الأبيات لما أدركنا من خلالها أنها لشاعرة. فبنية القطعة الغزلية لم تتغير. فالمتغزل به لا يظهر إلا من عدسة المتغزل وليس له حضور فعلي يؤثر في بنية القطعة، فقد كان حضوره في ثلاثة ضمائر (أنت – هم – هو) في مقام المفعولية ولم يظهر في ضمير الأنا الفاعل. والشاعرة كأنما اعتمدت حجب حبيبها في الجماعة باستعمال الضمير «هم» فصار وجدها كأنما هم متعلق بالجماعة لا بالفرد. وهو ما يشي بنوع من الحياء لدى الشاعرة.

وتقول الغسانية البجانية (18)

أتجزع أن قالوا سترحل أظعان
وكيف تطيق الصبر ويحك إذ بانوا
فما بعد إلا الموت بعد رحيلهم
وإلا فصبر مثل صبر وأحزان
عهدتهم والعيش في ظل وصلهم
أنيق وروض الوصل أخضر فينان
فيا ليت شعري –والفراق يكون هل
يكونون من بعد الفراق كما كانوا

يعلق مصطفى الشكعة على هذه الأبيات بقوله «أحاطت الإفاضة بحبها في ثوب من ضمائر الجمع الغائبة تحرجا منها وكبريا» بل هي غلفتها باستعارة لغة الشعر الجاهلي ومعانيه : الإظعان والرحيل والفراق والبين. وهي معان ترد على ألسنة الشعراء منذ الجاهلية.

تبدو المرأة الشاعرة المتغزلة في هذين النموذجين وما يماثلها كأنما حلت محل الرجل فلم ينل فن الشعر من أنوثتها شيئا سواء في مستوى الصورة الشعرية أو في بنية القطعة. ولا غرابة أن يتماثل غزل المرأة بالرجل من بعض الوجوه فالوجدان في جوهره إنساني لا فرق فيه بين الذكر والأنثى. والأنوثة تلتقي بالذكورة في مستوى إنسانيتها وبها تكتمل وإن كانت تختلف عنها بنوعيتها والمواضعات الإجتماعية كثيرا ما اختلقت بينهما صراعا يحاول أن يرجح الكفة تارة لهذا وتارة لذلك حسب الظروف. لكننا ندرس فنا والفن يقوم على استكناه الفرد لتجاوز المتعارف عليه اجتماعيا. لذلك نجد نماذج أخرى تبدو فيها ملامح الأنوثة بنوعيتها واضحة سافرة.

ب ـ ملامح الأنوثة في الشعر النسائي

كتبت حفصة بنت الحاج الركونية (19) إلى بعض أصحابها :

أزورك أم تزور فإن قلبي
إلى ما تشتهي أبدا يميل
فثغري مورد عذب زلال
وفرع ذؤابتي ظل ظليل
وقد أملت أن تظما وتضحى
إذا وافى إليك بي المقيل
فعجل بالجواب فما جميل
إباؤك عن بثينة يا جميل

لا تحتاج هذه الأبيات إلى تحليل طويل تنبه إلى فيض الأنوثة فيها فهو محدد منذ بداية القطعة بضمير «أنا» المؤنث مقابل «أنت» المذكر في صيغة استفهام يفيد العرض (أزورك أم تزور...) ويتحول الكلام في النهاية إلى صيغة الأمر كاشفة عن طلب ملح يستحث المخاطب على إنجاز الطلب في أسلوب يجمع بين الإستعارة والتجنيس. فقد استعارت الشاعرة لنفسها ولعشيقها أشهر أسماء العشاق : بثينة وجميل. ولكن «بثينة» الأندلسية تبوح برغبتها في الوصال وتعاتب «جميل» الأندلس على تأبيه. وما بين البداية والنهاية «تبرج الأنثى تصدت للذكر».

وتقول حفصة أيضا مخاطبة الوزير جعفر بن سعيد : (20)

أغار عليك من عيني رقيبي
ومنك ومن زمانك والمكان
ولو أني وضعتك في عيوني
إلى يوم القيامة ما كفاني

هذا الحب يتجاوز الغيرة إلى الأثرة والأنانية وحب الإمتلاك. لقد استبدت العاطفة بهذه المرأة فضاق الوجود كله عن صيانة حبيبها بل هي تخشى عليه حتى من نفسه ويأبى أن يشاركها فيه أي شيء في الوجود. وهي حريصة على أن يكون لها كاملا فتتمنى لو وضعته في عيونها. وهذا الحرص يبدو أنثويا من خلال الصورة التي ورد فيها. وهي أن تغار عليه من العين وتتمنى أن تضعه في عينيها. هذا التصور المتصل بالعين يحمل نفسا أنثويا متحجبا.

وتقول نزهون الغرناطية (21) :

للّه در الليالي ما أحيسنها
وما أحسن منها ليلة الأحد
لو كنت حاضرنا فيها وقد غفلت
عين الرقيب فلم تنظر إلى أحد
أبصرت شمس الضحى في ساعتي قمرًا
بل ريم خازمة في ساعديْ أسد (22)

وتقول حفصة بيت حمدون الحجرية (ق 4) (23) :

لي حبيب لا ينثني بعتاب
وإذا ما تركته زاد تيها
قال لي : هل رأيت لي من شبيه
قلت أيضا : وهل ترى لي شبيها؟

«إنها معادلة طريفة في دنيا الحب بين حبيبين متآب كلاهما على الآخر»(24). واللافت للإنتباه أن حفصة أبت أن تنزل عن كبريائها وأن كلا من الرجل والمرأة يبدي الإعجاب بنفسه. كلا منهما يبدي نفسه في مظهر المطلوب وهو في الحقيقة طالب.

ينفرد هذا المثال الأخير بهذه المعادلة بين العشيقين وقد توزعت في البيت بين الصدر والعجز مجسمة في مستوى الشكل الفني التكامل بين العشيقين وحضورهما معا. لكن هذه القطعة تبقى فريدة من نوعها ويندر أن نجد لها مثيلا في الشعرالعمودي مشرقا ومغربا.

إن لغة الحب في الشعر العمودي القديم آحادية الأداء. فهي في أصلها لا تصدر إلا عن الرجل والمرأة لا تظهر إلا في ضمير الغائب أو المخاطب من عدسة الرجل. فإذا أمكن للمرأة المشرقية أو حتى الأندلسية أن تسمع صوتها في مستوى الفن الشعري العمودي اختفى صوت الرجل في ضمير الغائب أو المخاطب وبرزت المرأة منفردة كأنما حلت محله. فكأن الشعر وثقافة الشعر لا يتسعان إلا لمتغزل واحد وقلما شملهما معا. فالأصل في الشعر أن يكون المتغزل هو الرجل والمرأة متغزلا بها في ضمير الغائب أوالمخاطب. والقصيدة أو القطعة الغزلية لا تستجيب لثنائية علاقة الحب فهي آحادية التركيب. وشكل القطعة أو القصيدة في هذه النماذج لم يتغير والغزل بقي فيها آحاديا. وعوض أن يكون الرجل يستقطب الكلام والمرأة موضوع غزل صارت المرأة تستقطب الكلام والرجل موضوع غزل. كذا كان الشعر لأنه في علاقة بقيم البداوة ومبادئ المروءة والفتوة والرجولة في مجتمع قبلي رجالي يتحكم فيه مفهوم العرض.

وتسربت لا شك إلى الشعر الغزلي بالمشرق بعض معاني الحب في الحضارات الأعجمية ولكنها لم تؤثرفي بنية القصيدة الغزلية ولم تحدث شكلا جديدا في الشعر العمودي لأن ثقافة الشعر عاتية صامدة تلقت ما تلقت من رواسب الحضارات القديمة في مختلف مراكز التوزيع الثقافي بالمشرق ولكنها ظلت صامدة لم تتحطم. فصوت الأنوثة الفرد لا نجده في شعرالشاعرات إلا عرضيا ولا نكاد نجده في شعر الشعراء إلا نادرا. واعتبر وجوده عند عمر بن أبي ربيعة خروجا عن العادة. ذلك لأن الشعر العمودي في أصل تكوينه قد ارتبط

بالذكورة وعبر عن الرجولة والمروءة. فمن العسير أن يحتضن صوت الأنوثة في تفردها أو يجتمع فيه الصوتان معا : الذكورة والأنوثة أو أن يستجيب تركيب القصيدة لهذه الثنائية. لكن هذا اللقاء سيكون في شكل شعري جديد مغاير للشعر هو الموشح.

ج ـ ثنائية الغزل في الموشح

إن الموشح فن أندلسي أصيل. وكثيرة هي البحوث التي حاولت ربطه بأصول مشرقية سواء من حيث الوزن أو من حيث بعض وحداته المعنوية. وبعض المستشرقين استنبط نظرية كاملة تعتبر الموشح شكلا متطورا لأغان شعبية موروثة من التراث الإسباني العريق (24م). ولكن كل هذه المحاولات سواء كانت شرقية أو غربية لم تقدم لنا نصا متكامل العناصر يتماثل في تركيبه مع الموشح. ولكنها وجدت في الموشحات بعض ما يستجيب لهذه النظرية أو تلك. ذلك لأن هذا الفن كان وليد لقاء بين حضارتين : مشرقية وغربية. فجاء الموشح ثنائيا في مستويات ثلاث :

ثنائية المعاني

ثنائية التركيب

وثنائية اللغة

فثنائية التركيب تتمثل في أن الموشح يتألف من الخرجة ومما سوى الخرجة، الخرجة هي القفل الأخير من الموشح، وربما امتدت إلى بعض أجزاء الدورالسابق لها. أما ما سوى الخرجة فكل أبيات الموشح سوى البيت الأخير أو القفل الأخير. والفاصل بينهما لفظ يفيد الغناء أو النشيد أو القول يأتي قبل الخرجة.

أما ثنائية اللغة حسب ما ارتآه المنظرون فهو أن تكون الخرجة في اللغة العامية أو الأعجمية. وهو شرط أساسي يتصل بالموشح في أصل نشأته. وربما وردت الخرجة بلغة فصيحة ولا يكون ذلك إلا نادرا أو في الموشح المدحي إذا ذكر الممدوح في الخرجة. أما ما سوى الخرجة فيكون نظريا في لغة عربية فصيحة.

وأما ثنائية المعاني فأمر لم ينتبه إليه أحد من نقاد الموشح. وذلك أن معاني الغزل في الخرجة تختلف غالبا عن معاني الغزل في ما سوى الخرجة. فهذه ترد غالبا على لسان المرأة وتعبرعن معان غزلية تبدو فيها المرأة متغزلة كاشفة عن عواطفها طالبة راغبة. وأما فيما سوى الخرجة فيجري الغزل على معانيه في الشعرالعمودي : الرجل طالب والمرأة مطلوبة. وهذه أمثلة نكتفي فيها بإيراد مطلع الموشح والبيت الأول وربما الثاني منه ثم البيت الأخير مع ترقيمها :

يقول الأعمى الطليلي (25) :

أما وجدي فقد عتا / فلا ألقى ملاذا / ولا آلف مهلا

(1)

أحبب به إلي أحبب

معجب ياله وهو أعجب

يذهب بي في كل مذهب

لما عنا و عنتا / تصديت فلاذا / وأقبلت فولى

(2)

تبا لنهي من نهاني

لبي وجدي من الغواني

غضبي تقول إذ تراني

مصمي : عيناي أو جبتا / بأن يعنو هذا / عزتي ذلا

(5) البيت الأخير

حنت إلي وهي تجزع

جنت لم تدر كيف تصنع

غنت وأمها تسمع

مما يعشقني ذا الفتى / ولا ندري لماذا / ولا نقل له لا

وعلى هذا النحو يتركب موشح لابن عبادة المالقي (26). فما سوى الخرجة تضمن غزلا فيه كثير من التكتم حتى أن الوشاح قد كنى على الحبيبة بضمير المذكر. وفي هذا القسم شكوى من البعد ولوعة الشوق وتمنع الحبيبة. أما الخرجة فكانت بالأعجمية تعبر فيها المرأة عن رغبتها في الوصال. ونحن نوردها مترجمة مع كامل البيت الأخير :

وغادة لم تزل
تشكو لمن لا ينصف
يا ويح من يتصل
حبل من لا يسعف
لما رأته بطل
وهي غراما تكلف
غنت وما للأمل
إلا إليه مصرف :

سيدي إبراهيم ياذا الاسم العذب. أقبل إلي في الليل فإن لم تشأ ذهبت إليك ولكن أخبرني أين ألقاك. ويقول بعض الوشاحين : (27)

لي فؤاد أمه / هجر فتى فاتن للأمه
(1)
من لصب مبعد
يشتكي لو يسعد
طول ليل سرمد
بات يرعى نجمه / في حب من ليس يرعى الذمة
(5)
رب ذات حسن
تنثني كالغصن
انشدت تغني :
ذا الصبي يا أمه دَعْني أمُور كي أراه بالحُرمَه
ويقول وشّاح آخر : (28)
نظمت الثغر دُرًّا
لصَبّ فيك مغرَم

(1)
أيا بدر التمام
تجلى في الظلام
ويا لدن القوام
تثنى في ركام
لقد أطلعت بدرا على غصن منعم
(5)

وخود كالصباح
تنثني في الوشاح
كغصن بالرياح
وغنت باقتراح :

نَبيتْ ذَا الليلِ برّا عَلى غيْظ المعَلّم

هذا التقابل بين معاني الغزل في الخرجة ومعانيه فيما سوى الخرجة هو من ثوابت الموشح الغزلي حتى أننا لنجده في الحالة التي تكون فيها المرأة صاحبة الموشح وهي العاشقة المتغزلة. وهذا شأن موشح لنزهون بيت الوزير القليعي، ونكتفي بإيراد البيت الأول والأخير (29)

بأبي مَنْ هَدَّ مِنْ جسمي القوى طرفه الأحورْ
وسقاني ما سقى يوم النوى ويح من غرّرْ
كلما رمت خضوعا في الهوى تاه واستكبرْ
يا له من شادن صيرني رهن أشجان
لم يدع في الحور منه عوضا عند رضوان
(5)
لم تزل تظهر فيه الكلفا عندما غنت
غادة لو رام منها النصفا غيره ضنت
فهو يهواها ويبدي الصلفا فلذا غنت :
يتمنّاني إذا لم يَرَني يتمنّاني
فإذا رآني تولّى معرضا كَنُّ مَا رَاني

فالوشّاحة في ما سوى الخرجة قد أجرت تغزلها لحبيبها على معاني الغزل في الشعر. فهي المرأة العاشقة تشتكي في هذا القسم انهيار قواها من فرط حبها ومن البين وكبرياء المعشوق وصلفه وتعبر عن إعجابها بجماله. فالمتغزل به في هذا الموشح كالمتغزل بها في الشعر وفي موشحات الوشاحين. والمعشوق هو في نظر العاشق سواء كان رجلا أو إمرأة. ذاك قانون العشق يستوي فيه المذكر والمؤنث. فالرجل المحبوب في نظر العاشقة كالمرأة المحبوبة في نظر العاشق : جميل حسا ومعنى لكنه أبيّ متمنع. أما في الخرجة فتكشف المرأة العاشقة عن الوجه الآخر للرجل المعشوق وهو أنه

معرض متأبٍّ في الظاهر عاشق يتمناها في الباطن وهي تشكو صلفه.

فتجربة العشق إذا أصبحت تبدو مترددة بين الأعراض والإقبال، بين الوصل والهجر سواء عند المرأة أو الرجل، وكلتا الحالتين من طبيعة العشق وعلاماته. وهو ما أكده ابن حزم في طوق الحمامة (30).

إن الغزل في الشعر تجربة فنية تقوم على ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة. لكن حضور عنصري المذكر والمؤنث في الشعر العمودي لم يكن متكافئا فكانت القصيدة الغزلية أحادية التركيب وقلما تأثرت بهذه الثنائية في مستوى التجربة الاجتماعية. أما الموشح فيبدو في بنيته مستجيبا لهذه الثنائية في صورة من التكامل و التقابل عجيبة. ففي القسم الأول من الموشح وهو ما سوى الخرجة يبدو الرجل طالبا والمرأة مطلوبة، متمنعة متعالية بينما يتحول موقف المرأة في الخرجة فتصبح طالبة راغبة. فالمرأة في القسم الأول من الموشح تبدو امتدادا للمرأة المتغزل بها في الشعر العمودي وخاصة في أصوله البدوية. بينما تبدو صورة المرأة في الخرجة غريبة عن الشعر العمودي إلا في الندر.

فالموشح الغزلي الواحد من معظم المدونة التي وصلتنا يقدم لنا نموذجين للمرأة أو صورتين: صورة المرأة الأم رمزالتضحية وتمثلها في الأسطورة إيزيس (isis) المصرية. وصورة المرأة الشهوانية في الأسطورة البابلية والكنعانية وتمثلها عشتار (ishtar) (31). وكلتا الأسطورتين قد انتقلتا إلى أروبا في العهود السحيقة. وفي مستوى التاريخ يبدو النموذج الأول في امرأة العزيز المشرقية وإن هي قد راودتها الشهوة فسعت إليها ولكن تحت وطأة الشعور بالذنب. ويبدو النموذج الثاني في امرأة ملك المجوس الأروبية. وكلتا الصورتين إنما تمثلان وجهين لشيء واحد هو الأنوثة: خصوبة وشهوة سواء كانت شرقية أو غربية. وإنما ينمو في المرأة هذا العنصر أو ذلك حسب المحيط الحضاري الذي تنشأ فيه والنظام الإجتماعي الذي يسود هذه النشأة.

وتتقابل مع صورة الأنوثة المزدوجة صورة للذكورة هي أيضا مزدوجة: صورة الرجل المتيم تعصف به العواطف ويستبد به الخيال والأحلام. وصورة الرجل البطل يؤمن بالفعل ويحكّم الإرادة والعقل ويسمو إلى المجد فتعجب به المرأة وتسعى إليه. ويبدو هذا خاصة في الموشح المدحي الذي يستهل بالغزل وينتهي به (32). وجميع هذه الصور ما تعلّق منها بالرجل أو ما تعلّق بالمرأة تبدو متقابلة متنافرة ولكنها متكاملة متآلفة لأنها تمثل وجوها مختلفة من النفس البشرية سواء لدى المرأة أو لدى الرجل.

إن هذا التصور المزدوج لعنصري الذكورة والأنوثة الذي تحقق فنا غزليا في الموشح يتلقي في أكثرمن وجه مع اكتشافات العالم السويسري كارل قوستاف يونق (k.g. yung) في علم النفس التحليلي فيما أسماه بالنماذج المثالية (archetypes) ومنها الثنائي المتعلق بجوهر النفس (anima-animus) (33).

فتصور الذات الإنسانية في ثقافتنا حسب «يونق» تصور أحادي ذكوري محض يرفع من قيمة الفكر والعقل ويحط من قيمة الخيال، بيد أنه يطلق اللفظين على مصدري الخيال والتصور في هذه الذات: خيال يرسم الصورة المثالية للمرأة كما يراها الرجل وخيال يرسم الصورة المثالية للرجل كما تراه المرأة. وهذا التناظر هو أساس ما يضطلع به كل من الذكر والأنثى من دور في كل ثقافة وأساس ما يضفى من قيمة على وظائف كل دور بالرفع من قيمتها أو الحط منها.

إن الغزل في الشعر العربي القديم أحادي الصوت سواء كان ذكوريا أو أنثويا. وصوت الذكورة فيه أصيل وصوت الأنوثة نادر لا نكاد نجده إلا في شعر عمر بن أبي ربيعة أو في قطع متفرقة لدى بعض الشعراء. أما لدى شاعرات الأندلس فقد حل صوت الأنوثة محل صوت الذكورة واستغرق كل القصيدة أو القطعة لكنه تارة يستعير لغة الذكورة وتارة ينحت لنفسه لغته الخاصة. فهو إذن يتفرد بالقصيدة كما يتفرد بها صوت

الذكورة. وكأن القصيدة لا تتسع إلا لصوت واحد : مذكر أو مؤنث.
كذا كان شأن الغزل في الشعر الخليلي. أما في الموشح فقد انتظم فيه صوتا الذكورة والأنوثة معا. فكان غزلا ذكوريا فيما سوى الخرجة من الموشح يستمد معانيه من الغزل السائد في الشعر. وتبدو فيه صورة الرجل كما تريده المرأة طالبا راغبا والمرأة مرغوبا فيها. وكان غزلا أنثويا في الخرجة لا نكاد نجده في الشعر إلا نادرا وتبدو فيه صورة المرأة شهوانية راغبة والرجل مرغوبا فيه وربما أبدى بعض الإعراض تكتما على رغبته.
هكذا يحقق الموشح تجربة العشق مكتملة حاضرة بركنيها العاشق والمعشوق في تقابلهما وتقاربهما وتنافرهما وفي معادلة يتنازعان فيها استقطاب التجربة العاطفية. إنها رؤية عميقة الأبعاد برز فيها صوت المؤنث وتشكل في الخرجة. وهذه في مستوى إبداع الموشح منطلق تكونه حسب المنظرين. فكأن الموشح ما كان له أن يكون لولا صوت المؤنث. كذا شأن كل فن وكل إبداع له بقلب الأنوثة صلة أولا يكون. غير أن هذه المرأة التي تبدو في خرجة الموشح تحمل في ذاتها شيئا من حضارات غابرة ينسبها العرب إلى العجم ولم تغير فيها قيم البداوة الصحراوية شيئا. على أن هذه القيم قد تقبلها الموشح فيما سوى الخرجة غزلا ذكوريا. وبذلك كان الموشح شكلا فنيا يلتقي فيه صوت الذكورة بالأنوثة وثقافة العرب بثقافة العجم والفصحى بالعامية أو الأعجمية في ثنائية متعددة الوجوه تكشف عن تعدد الذات الإنسانية في أبعادها النفسية وتجسم اللقاء بين الحضارات في لحظة الإبداع.

الهوامش :

(1) نسبة إلى عمر بن أبي ربيعة على منوال «عذري» نسبة إلى بني عذرة. ونحن نفضل هذه النسبة على نعته «بالإباحي» حسب ما شاع لدى جل الباحثين رغم ما في هذا النعت من تجن على أجمل فنون الشعر العربي.

(2) أنظر الأغاني، دار الفكر، 1986 ص. 75

(3) السرقسطي: المقدمات اللزومية، ص. 367

(3م) انظر بالنسبة إلى القصيدة المركبة والبسيطة والمقطعة : حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة بيروت، 1981 ص 303

(4) العمدة II ص. 124 .

(5) الأصفهاني : الأغاني ط. دار الفكر، 1986 ، Iص. 85

(6) الأغاني، I. ص. 75

(7) العمدة. II ، ص. 124

(8) الأغاني. VIII ص. 42

(8م) الأغاني، دار الفكر، 1986 XIII ص. 105

(9) ديوان أبي فراس، تحقيق سامي الدهان، II ص.

(10) نقصد في الشعر الرجالي. أما ما ينسب إلى ولادة من أبيات تعبر فيها عن ميولها فيدخل في الشعر النسائي وسنتناوله فيما يلي.

(10م) انظر عن الشاعرات الاندلسيات مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ص 119 – 236

11م – انظر ترجمته في النشيا : تاريخ الفكر الأندلسي، تعريب حسين مؤنس، القاهرة 1955 ص. 56.

(11) يبدو ذلك في مستوى الأسطورة : نقرأ في نفح الطيب (I ص. 244) : «وكانت الحكمة مركبة في طباع القوم ذكورهم وإناثهم»

(12) كذا والضمير يعود على الرجل

(13) المسيحية.

(14) ابن دحية (المطرب من أشعار أهل المغرب) القاهرة، 1954 ص. 143 .

(15) انظر نفح الطيب، II ص 257 – 259 نقلا عن المقتبس لابن حيان حيث يجري الحوار بينها وبين الغزال في موضوع الختان عند المسلمين وفوائده.

(16) انظر خبر مقتل ابن غرلة الوشاح وحبه رميلة أخت عبد المؤمن : الحلي، العاطل الحالي ص :

(17) انظر نفح الطيب، VI ص. 286

(18) انظر في شأنها : مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ص. 144.

(19) انظر نفح الطيب IV ، ص. 178 ومصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ص. 49.

(20) انظر مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ص. 224.

(21) انظر نفح الطيب، III ص. 298.

(22) قارن بالخيال الرجالي في قول ابن الزقاق معبرا عن نفس المعنى :

فبت وقد زارت بأنعم ليلة   يعانقني حتى الصباح صباح

على عاتقي من ساعديها حمائل   وفي خصرها من ساعدي وشاح

(23) انظر مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ص. 137

(24) مصطفى الشكعة نفس المرجع ونفس الصفحة.

(24م) Garcia Gomez : las Jaryas romances en su marco, Madrid, 1965

(25) ديوان الموشحات، I ص. 215 – 253.

(26) سيدغازي. ديوان الموشحات I ص 184 – 186.

(27) عدة الجليس رقم 223.

(28) عدة الجليس رقم 220.

(29) عدة الجليس رقم 239.

(30) انظر طوق الحمامة تحقيق القاسمي / باب علامات الحب ص.

(31) انظر بالنسبة إلى عشتار وإيزيس .Le Nouveau Larousse Encyclopedique ص. 822

(32) انظر نماذج منه في سيد غازي ديوان الموشحات، Iص. 233 – 358 II ص 164 – 204.

(33) انظر 174 Encyclopedie universalis 160 XIII

محمد رضا الجلالي

رجلُ الفراغ

لِلْفَرَاغِ... فَرْوَتُه النّاعِمَه
تداعبها أصابع الموْتى...
وتُمسِّدُهَا الأعينُ الحَالمَهْ !!

* * *

وَهْوَ إذْ إصطفَاني خَليلاً
يُفتِّحُ بابِي كلّ صباحْ...
فَينَاولنِي الجوربَ والحذاءَ...
وننزلُ الدّرَجَ المائلَهْ...
لنقتلَ الوقْتَ في المقهَى
أجْلسُ... فيجْلسُ... !
أضحكُ... فيضحكُ... !
أبكي... فيبكي... !
وإذْ يعوي الصَمْتُ بيننَا...
يطَقْطِقُ أصابعَهُ القاتلَه
ويصبُّ كَأسًا نتقَاسَمُهَا
ثمَّ نُسْندُ جُثتِي إلى البيْت...
ونتركُ روحي على كُرْسيِّهَا
نائمَهْ !!
مسَاءً... قدْ يَرَانِي...
أعْزَلَ مِنْ حِذاءٍ خَلَّفَهُ الميّتُونْ...
لقيطًا...
مثلَ يَقِينٍ لَمْ تَلدْهُ الظُّنُونْ...
قَدْ يَرَانِي...
فيسْحَبُنِي من قميصي المقْفر مِنّي...

ويُدْخِلني الحانَةَ...
لتَتَقاسَمَني الموائدُ... والنّادلُ الفجُّ...
ثمّ نَخْرُجُ...
ونتركُ رَأسي قُرْبانًا
يطوفُ حَوْلَهُ الغائِبُونَ !!

* * *

يُهْمِلُني...
ويسبقني إلى زوجتي وسريري
يخْلَعُ مَا أخْلَعُ...
ويتمدّدُ بيْنَهَا وبَيْني !
وإذْ يُضَايِقُني أنْهَضُ... فينهضُ... !
ويفتحُ قبلي مَا أُريدُ منَ الكُتبْ !
وحين أصْرُخُ حَانقًا... يَصْرُخُ... !
فنوقظُ طفلي باكيًا...
ولمَّا أهُمُّ... يناولُهُ قَبلي
المزمَارَ... وحصَانَ الخَشَبْ
هكذَا نسْهَرُ معًا كلّ ليلة...
على نَخْبِ صَدَاقتنا الدّائمَهْ !!.

* * *

قالَ لي اليوم :
«حين تكتبُ يَا شبيهي...
اتركْ لي الفرْوَةَ النّاعمَهْ...
لأُغْريَ أوّلَ عاشقهْ... !»
وحين وصلنا الحديقةَ... تَركني
وتَلَهّى بمُصَافحَة العاشقين...
فنَمَا شجَرٌ أسْوَدُ... واندلعَتْ
زفرةٌ حارقَهْ !!.

* * *

مَرّةً في القطار...
رافقَ شاعرًا... وناولَهُ الفرْوَة ونوّارَةً
عابقةً بالذّهولْ
ثمّ دعَاهُ إلى كأْسه القاتمَهْ
فارتَمى الشّاعرُ من النّافذه
مُرْتعشًا...
مُتعثّرًا فيما يقولْ...
وَهَا نحنُ... معًا نمْضِي...
وهو يتركني الآنَ... ويتسلّى
بمُشَاغَبَة العابرينْ...
وغدًا سَيَهَبُني الفَرْوَةَ... والكأْسَ...
فَيُفَاجئُني خَطُّ الوصولْ !!!

حافظ محفوظ

الخزّاف



ـ 1 ـ

ما فانوسي المرسومُ على زنديك،
وما يدك السّهل المحروثُ
ولا العنبُ،
لكنّ غواياتي الرّسمُ المحجوبُ من الدّنيا
ونديمي الغيْبُ.

ـ 2 ـ

ولي جسدان
وأرواحٌ شتّى
لي أغنيةٌ
لي قامةُ فلاّحٍ
لي هامةُ شيطان

ـ 3 ـ

ليديَّ أحلامُ النّمل
تراها ساكنةً
لكنّ بها طرب العشّاق إذا طربوا
ولي الشّهوات الزّرق، بها نَظري
ألقيه إلى ليلى
فتأوبُ إلى جنبيّ وتحتجبُ

ـ 4 ـ

هل زائرتي ؟
مرحى بالأفي.
صاح المرئيُّ من الرّجل
وتدافع في جسديه الخافي

ـ 5 ـ

علّمني من تأويل الرُّؤيا، قالت
فلقد أبصرتك تأكل من ثدييَّ وترتَعُ
في خصري.
ورأيتك بالكفّين تشكّلني
ورأيتُ الماء على أطرافي
ورأيتُ يديك على الدّوران، نما بهما جيدي
فصرختُ : أطعْ جسدي يا خزّافي.

ـ 6 ـ

أمّا الأنوارُ، فريقك لمّا سال على صدري،
قلتُ.
وأمّا الماءُ فإنّه أشواقي بانتْ من أعطافي.

ـ 7 ـ

من خلقي هذا الوجه وهذا الجيدُ،
تقولُ يدي.
ويقولُ الطّينُ :
إليّ تعودُ.
فأنشد بينهما : هذي حرفةُ أسلافي...
هذي حرفةُ أسلافي...

ـ 8 ـ

ورثتُ المعاولَ تنحتُ أشكال ما أشتهي
والذي سرّهُ في يدي
والذي هو لي
ولظى النّار في الفرن
والماءَ،
صلصال آنيتي،
وأناملي السّاهرات تترجم للطّين أمنيتي...

ـ 9 ـ

فأنا لستُ ما تبصرين
ولكنّني بنتُ في هيأتي هذه
كي تكون يدي*
وأكون الذي صار خزّاف وجهك
حتّى إذا ما استويْت كما أشتهيك
وناديت : «لبيّكَ يا خالقي».
قال لي الطّينُ :
خُذْها إلى النّارِ يا سيّدي.

23 أوت 1997

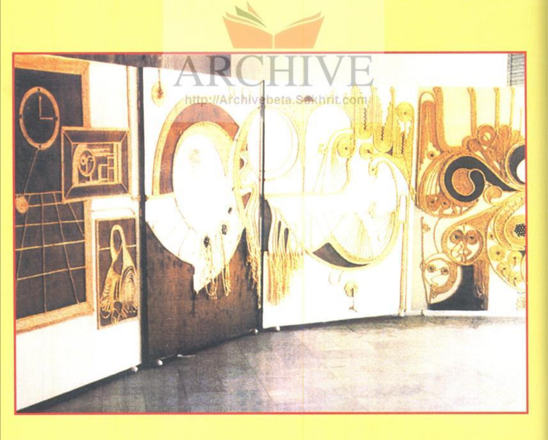
* ما يدي هذه إنّما ترجمان لأغنيتي.

فنّ تشكيلي

تجربة عمر كريم الفنيّة

التقاط الذات في أوجه حيويتها

فاتح بن عامر



تأخذ تجربة عمر كريم التشكيلية عدّة أبعاد من الأهميّة. فهي تجربة متفرّدة، متأصلة، فكريّة تطبيقية. تستلهم التراث وتنفح على الحداثة: هذه التجربة التي تقارب العشرين سنة من الإبداع مرتبطة أساسا بالبحث الأكاديمي الذي يعدّه عمر كريم لنيل شهادة الدكتوراه مرحلة ثالثة بالمعهد العالي للفنون التشكيلية بتونس. تحت عنوان: رحلة وولادة: «التجريب ضمن التطبيق الشخصي (1982-1996).

ومن هذا المنطلق يكون تطرّقنا لتقديم بعض جوانب هذه التجربة التونسيّة مساءلة للأبعاد الفكريّة والجذور الثقافية. ومدى تماسكها مع المقترح الحداثي لتجربة هذا الفنان الذي لم يقتصر على تقنية واحدة بل ولج عوالم مختلفة من التقنيات التشكيلية المتقاربة

والمتمازجة موزعا جهده بينها ومؤكدا على التراسل فيما بينها وبين التسميات المختارة كتعلات للعمل.

«خاطر من ألقى بنفسه ولم يركب وهلك من ركب ولم يخاطر وفي المخاطرة جزء من النجاة» هذا ما جاء على لسان النفري في المواقف والمخاطبات بموقف البحر ص. 71 نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب. ألقى عمر كريم بنفسه إذن في بحر من التقنيات والمساءلات. سؤال التقنيات، سؤال المواد والتطبيق، سؤال الذات، سؤال البصمة والختم، سؤال المواد والتطبيق، سؤال الإختلاف وسؤال الحداثة في نفس الوقت. قنوات متعدّدة ومنافذ تفتح على اليومي وعلى الأسطوري وعلى الحكائي الشعبيّ وعلى الممكن من إنشاء علاقات بين الذات والمواد وبين الذات والتيمات وبين الذات وذاتها في الحين نفسه. فالفنّ لا ينزاح عن المعنى بل يقيم فيه ويتقاطع معه إذ لا يمكن أن نرى العالم كما يجب طالما لم نحوّله إلى حلم حسب غاستون بشلار. ونحن هنا لا نطلب الشرعية للعمل الفني بقدر ما نؤكد على الأبعاد التحويلية التي يصطبغ بها تلبّسا.

التطرق إلى عوالم هذا الفنان أمر صعب فهو فنان الفعل ـ الصمت ـ حيث جاء معرضه الشخصي سنة 1983 بقاعة الأخبار ليزعزع طمأنينة العديد من الملاحظين والمهتمّين. إذا ليس من الهيّن أن يعرض فنان متخصص في النحت

أعمالا مختلفة بين النسيج والرسم الزيتي والنحت المجسم والنتوء البارز والخزف والتقنيات المجمّعة. في آن واحد. هذا التعدّد شكّل العديد من العوائق في الفهم لدى المتقبّلين ناهيك أن العزابي أورد ما يلي «إنّ لعمر كريم إمكانيات تقنية لا يستهان بها وقد إستعرضها دفعة واحدة في معرضه الأوّل...» فما المقصد من هذا التنويع ومن هذا

التعدّد ؟

لعمر كريم أهداف كثيرة وأسباب جمّة أفصح عن بعضها ولم يفصح عن البعض الآخر وهو غير مدفوع لذلك لأنّه لو نطق بها لأفسدها حسب ما يشير به صمته المتواصل. إنه الاكتفاء بالفعل فقط ـ ومن بين الأهداف التي يرنو إليها عمر كريم ذلك التمشي المنهجي وإظهار التواصل بين المواد وبين التيمات وبين التقنيات ونهاية تأصيل العلاقة بين الفن والمحيط وقد برهن بالفعل على هذه الفكرة حيث أنّه أسس لمهرجان المحرس الدولي للفنون التشكيلية ولمهرجان السبيخة وشارك بمهرجانات عالمية وعربية بإيطاليا وفرنسا وبالمغرب وبلبنان بصفة فعلية مباشرة مع الجمهور وفي الشارع. وهو يقول : لابدّ أن يخرج الفنان إلى الشارع ويحاور الجمهور.

أما عن المواد التي يستعملها في أعماله مثل النحاس والحديد والزنك والخيوط الصوفيّة والدهن الزيتي والخشب والخزف والبلّور والحبال فهو يقول إنّ لها العديد من الوظائف ولكن إستعماله لها جاء في سياقات تختلف عن سياقاتها في الاستعمال العادي مما أعطاها شحنا جديدة

تغدو بها أكثر تعبيرية وتكتسب بذلك ختمها وطابعها.
وتتولّد عبر هذا التوظيف علاقات جديدة بين المتقبّل والمواد وبين المواد والفنّان. فيصبح العمل التشكيلي مفتوحا على الواقع الخاص بالمحيط ويبعث بالمتقبّل إلى عوالم روحيّة يتحسسها بفعل المواضيع المستوحاة من الحكايات الشعبية ومن الميثيولوجيا ومن القرآن أيضا.

يرفع المواد من جمودها ومن فرديتها إلى موقع حيويتها فيسكنها لتدل عليه وليستدل بها على ذاته منتجا حيوية الحوار بين ثلاثة أقطاب

1 ـ الذات المنفعلة الفاعلة
2 ـ المادة المنفعلة المتفاعلة
3 ـ القيمة الجمالية كموقف تتجلى فيه الحقائق

وقد جاء هذا الرأي في حوار له مع الناقد بديع بن ناصر بجريدة La Presse سنة 1984

الحدث فرصة لإكتشاف وتأسيس أركانها

إنّ منطلق عمر كريم في الإبداع التشكيلي لا يختلف عن منطلق الخلق الذي وقع للكون والكائنات: في البدء كانت الهيولى والصانع والخليقة دلالة على الحقائق. فعمر كريم

المخصوصة بالمواد وبالذات.
لذلك نقول بعلاقة إنشائية بين عمر والمواد المستعملة في أعماله تؤسس جسورها التقنية المتبلورة باعتماده التجريب كمنحى.
وعليه تكون العملية الإبداعية عملية مفتوحة لا ترتهن بالذات في انغلاقها على ذاتها بقدر ما تؤصل تواصلها مع

الخارج وهي لا تعلم بقدر ما تلتقي بالآخر. إلتقاء بالجسد، هذا الإلتقاء يعد مناسبة للتغيير وهو في نفس الوقت حدث أو فرضية قابلان للتأويل الذي يدفع إلى التشكل في المغاير ويفتح على الخلق.

جاء في رسالة وجهها لنا في 15 أوت 1997 ما يلي : «بعد الرجوع من توزر سنة 1993 نتج عن هذه الزيارة عدة أعمال منها ما عرض بقاعات العاصمة وهذا النص يبين مدى تأثير المكان عليّ كما أنه يُلخّصُ العلاقة التي بيني وبين ذوات الطبيعة التي اكتسب منها ذاتي ووجودي».

فلننظر إلى هذا الإلتقاء بالمكان، هذا الحدث، كيف يغيّر مجرى الذات وكيف يعيد صياغة العلاقات بين الذات والطبيعة، بين الذات والمواد التي يعترف عمر كريم هنا بأنها مرجع الوجود بالنسبة إليه.

فالأعمال التي أنجزها عمر كريم سواء كانت منحوتة أو مرسومة أو منسوجة أو بتقنيات مختلفة ومجمّعة هي بالأساس نتاج لهذه الإلتقاءات، وهي مفاهيم ولحظات وخبرات مرتهنة بالمواقف التالية :

أ ـ الإنفعال ـ الإفتعال

ب ـ التأمل ـ الفعل

ج ـ الصمت ـ التقويل

فهو يؤكد على تعامله مع المواد المستعملة، خشبا، قماشا، ألوانا، نحاسا، حديدا، اسمنتا، خيوطا، صوفا... على أنها ذوات صامتة ظرفيًا بائحة بالفعل وأن بها ولها طاقات لم تكشف بعد ولم تخرج وما عليه إلاّ أن يثوّرها ـ ثورة حقيقية تنشىء المعنى وربّما نقيضه وتبني التواصل في حين تقطع شبيهه المختلف عنه. وقد جاء في رسالته الآنفة الذكر ما يلي «كنت أبحث لأقدم مشروبا يلمس ونورا يشتم ورائحة تسمع أنا نحات الحجر والصوف واللون

والطيب . . . » . إذن هناك ضرورة ملحّة لدى الفنان لا يمكن للعقل أن يصوغ تصوّرها بسهولة أو بميكانيكية تجريبية مثلما يُؤكد ميرلوبونتي في كتابه «العين والعقل».

فلدى عمر كريم طاقة أخرى يستمدها من المادة ومن الذات على حدّ سواء في علاقة تبادليّة بينه وبين المواد. تقوم فيها الحواس مقام المحرّك فلنقرأ هذه المقطوعة الشعرية التي أرفقها بإحدى منسوجاته «إختراق»

نادتني
قالت أرقص وأنت تحت جفني
تحرّك جناحي وجذعي
رأيت الجبل
واللوّن . . .
صفعني . . أخذته
فكان شمسا
إزدادت عمّتي شموخا
كانت باسقة
تعلو الشهب
نسج نولها خيط آفق
ذهلت، غنيّت لها
ولكبريائها صوت موسيقى
وللعشق قلت كلمة
كل الحواس حاضرة

تقوم الحواريّة بين الفنان والمواد على صياغة الموقف الوجودي في بوتقة تكاد تكون رقيا للمراتب الصوفية.

1 ـ نادتني قالت : أوقفني وقال لي : المواقف والمخاطبات النّفري

2 ـ تحريك الضمائر وما تدل عليه العملية من انفتاح الفعل على ضفتي الأنا والآخر في ظلّ صياغة نسقها متداع

3 ـ ذكر النخلة : إزدادت عمّتي شموخا ـ استعمال مصطلح صوفي . النخلة عمتنا حسب ابن عربي (الفتوحات المكيّة)

4 ـ حالة الاستنفار القصوى للحوّاس . كل الحوّاس حاضرة

5 ـ تحولية العناصر : اللون أصبح شمسا : محرق للذّوات

ـ صفعني/أخذته : هذا التبادل في الأدوار يؤكّد علاقة الفنان بالمواد ـ ذات الطابع التواتري.

فبقدر ما يكون الانذهال والعطالة صدمة له وانخطافا بقدر ما يكون تقبله للعالم انفتاحًا إنتشائيا. يقول غنيّت لها وكأنه يشير للتخمرّ والطرب وهنا يمكننا موقعة ذات الفنان حسب المخطط التالي :

انذهال وعطالة ساعة الإلتقاء بالعالم الخارجي (الحدث) ـ احتواء العالم والإنطواء عليه ـ الإنخطاف والتغنيّ حدّ التخمّر

ـ الفعل الخالص ـ التماهي والتماثل مع الذات الإلاهيّة.

وهو تموقع يقارب الرؤيا الصوفيّة

من المريد إلى الشيخ ـ فالسالك والواصل ـ ثم الحلول.

وهو أيضا : التخلّي بمعنى التخلّص التام من المادي ثم التجلّي وهو التخمّر وأخيرا التحلّي ـ معانقة الذات الخالقة.

ونستدل بالمقطوعة التالية :

يا أيها العاشق	تسبيق العاشق
يا أيها الفنان	مرتبة ثانوية للفنان
لا تقل شيئا	دعوة للصمت

دعوة للصمت وهي محل الوقفة عند المتصوّفة لطلب المدد وهنا يكمن الفعل أليس الفن عشقا قبل كلّ شيء ثم أليس السمت أحلى والفعل أبلغ؟

هذه هي دعوة عمر كريم وهو ينعرج منعرجا نوعيًا في تصوره للفن التشكيلي الذي هو عملية عشق تذاوبية وفنائية ومنشئة.

1 ـ عشقية : إنخطافيّة تولّد الدهشة وتؤثث الحسّ الجمالي

2 ـ تذاوبية : الإنصهارية في الآخر بقبوله والولوج إليه توليد المسحة التراجيديّة

3 ـ فنائية : خالصة من الشوائب المادية ـ فهو لا يبقى على

المفاهيم مثلما قلنا سابقا إنما يغادرها منزلاً إيّاها لإبتداع عالم مرئي (حسّي) يرقى بها إلى مطلقها.

فمنسوجة كباب الحنين التي جسمت منحوتة مثلها تماما من حيث المنطلق والمفهوم (باب عمر بالمرسى : معنون بالدعوة Invitation ليست إلا فتقا مرتوقا في نسيج الصوف والخيوط تمرّ منه كويرات نحاسية عددها ست وكأنها الأراضي سبع. ست مجسّمة والسابعة يتموقع عليها الفنان والرائي حدّ سواء. أما الزخارف فقد امتدت أفقية كأنها السماوات متراصفة أو البحار يفصل بينها البرزخ.

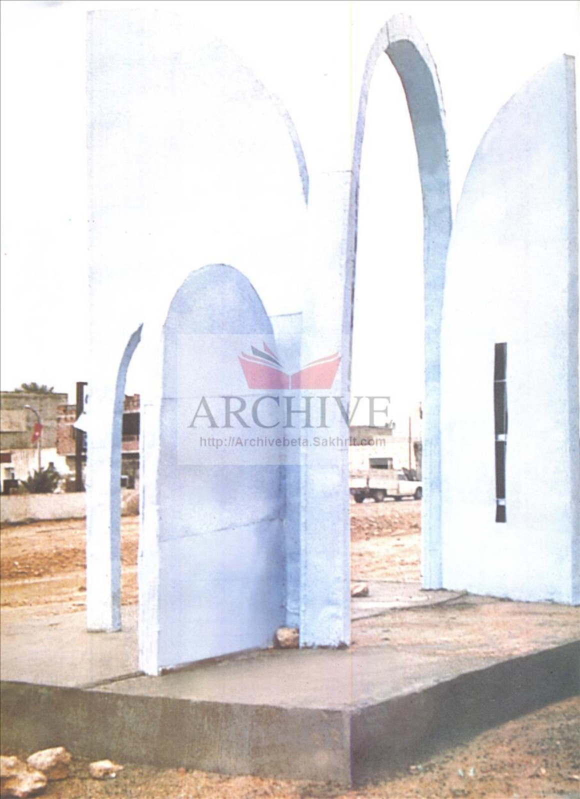
أما باب عمر المنجز نحتا بالمواد الحديديّة فهو باب يفتح على باب أصغر في وضع متعامد، أحدهما شرقا وغربا والآخر جنوبا وشمالا. مما فتح الباب على الجهات الأربع وهي اتجاهات تصب في مركز واحد وتخرج منه علاوة على الإرتفاع العالي (عشرة أمتار) كأنه بالفعل فكرة باب العرش المفتوح إلى أعلى.

إنّ أعمال كريم تأخذنا إلى نقطة بعيدة من الوعي الذي لا يتطلب جماليات جامدة للتعامل معها فهي تستعصي لتحركها من موقع إلى موقع من سياقات التقبل. فهو يفتح المنسوجة على البعد الثالث لتصبح منسوجة منحوتة فباب الحنين لها واجهتان وقائمة في وضع عمودي. فكان أن غادرت المنسوجة الوضع الأفقي ثم غادرت الحائط وانتصبت (أصبحت تنصيبا) على حامل Socle. ووظّف فيها عمر كريم النتوءات البارزة. كزخارف وأدرج فيها أحجاما كروية. (نفس الأمر ينسحب على العديد من المنتوجات التي وظّف فيها أحجاما خزفية. منحوتة أو مصنوعة. أو التي وظّف فيها الفراغات والواجهتان نذكر 1=2 منسوجة (3 م / 2.5 م) أنجزها سنة 1983 وهي تحتوي على واجهتين الأولى فضاء تجريدي التركيب بنتوءات بارزة والثانية بها مجموعة من الهلوانات المجسّمة حجما ورسما ذات أزياء تونسية ومسحة طفلية. و2=1 الوجه الأوّل يساوي الوجه الثاني هي المفارقة إذن. في استواء التجريدي بالواقعي. كأن الطرق والسبل متعدّدة ولكن الهدف أو اللّذة واعدة.

وتحيل (منسوجة ـ منحوتة) تحت عنوان السفر 1989 منجزة من مادة الصوف والريزين والجبس وهي عبارة عن جسم ممدّد ساكن لا حراك به كأنه في سبات تحيط به وتلفه خيوط حمراء تمتد منه إلى المنسوج المفجّج في الأسفل لتحيط رتوقه مع نوع من الزخرف الناتيء تمسك اليد بإحدى عناصره. هذا الجسم هو جسم الفنان بذاته مسحوب عليه كمثال بواسطة الجبس. تعمد إذن عمر كريم أن يسكنه عمله وأن يعلو فوق منسوجه ويقطن شكله الحقيقي المواد التي يستعملها ويسافر حقا في سبات وضعه سفرا معنويا روحيا إلى هناك.

وإذا ما استدللنا بمنسوجة الوجه Portrait 1987 أو فرحة الحياة 1992 لتلمسنا روح النحات لدى عمر كريم الذي يعتبر الفراغ مَلْئًا أو بمعنى آخر حضورا إنه اللعب على داخل المنسوج وخارجه تماما مثل اللعب على مستوى داخل الحجم وخارجه في النحت.

فمنسوجة مثل البراق 1983 كعمل خرافي وحكائي وتجريدي في نفس الوقت هي الفضاء المنسوج معلقا عموديا والمنسوج مفروضا أفقيا تربط بينهما كبة مخبلة من الصوف. يمكن للناظر أن يدلّيَ رأسه فينظر تحت رجليه أو أن يرفعه فيشاهد أمامه جزءا علويا مملوءا بالأشكال الواقعية وفنون الواقعية والخرافية رموز من الموروث الحكائي البراق، الحيّة الأشكال الأنطروبومرفية واقع وخيال وحلم ويقظة يحركها الخط المنحني أساس العمل ويربط بينها توجيهها تنظر إلى بعضها البعض وجزء سفلي تجريدي يطغى عليه التحلزن والانحناءات الدالة على السرعة والإنسياب. هذان العالمان العلوي والسفلي هما التناقض بعينه والتكامل في سرّه عمودي وأفقي يربط بينهما وحدة في الشكل والخطّ والإنحناء. عالم ميتافيزيقي وعالم تجريدي يوحّدهما الفنان في شاعرية واختيارات لونية



صاخبة في تنسيق بالتضاد ضوئيا ولونيا وكأن النزعة الأبولونية في مستوى التقنية تلهث خلف النزعة الديونوزية في التصوّر. فعمر كريم يذهلنا بإنجراف للخيال الإبداعي مثلما يشير الناقد اللبناني أحمد بزون الذي يقول: «ما يقدّمه عمر كريم يشير إلى طموح ابتكاري وإلى روح تجديدية حيّة وإلى اعتبار العمل شبيها بالمغامرة الصعبة



غير المحدّدة» وهو نفس ما صرّح به كريم حيث قال: «الأصالة فكرة بائدة وكذا البحث عن الهوية في تصريح لنفس الناقد». وهو بهذا يؤصل خطابه التشكيلي بذاتية جريئة في الطرح ذلك أن التراث والأصالة والهويّة أصبحت مسائل ميتا إبداعيّة بل تعلات واهية بينما إتجه عمر كريم إلى الحداثة مباشرة فهو ليس مع التزويق والتزيين لكنه مع

تأثيث الفضاء وتحويله حتى وإن استعمل الزخارف المألوفة. فجل أعماله تحتوي كمّا هائلا من الزخارف لها موقعها في المرجعيّة التراثية أو الواقعيّة لكنها تأخذ وظيفة جديدة هي فرض العلاقات التجادليّة والتراسليّة بين القطع المؤلفة للعمل الواحد. فأعمال كريم متصلة إتصالا مباشرا بالنحت أولا وبالفضاء والحداثة ثانيا فليس أجلّ من النحت صنعته تهب الشكل والخلق وما الإله إلاّ نحاتا أوّلا لذلك تثبت رؤى عمر كريم على مجموعة من المرتكزات هي أساسا :

- الشكل تجديدا وتهوئة
- الفضاء مرجعيّة وعقلا
- الانصهارية في الواقع المادي والروحي
- التغريبية كعقيدة
- الشاعرية والمغايرة
- العقيدة والتعاقد.

في البدء ليس ثمة شكل ثابت أو محدّد يقع الإنطلاق منه والبناء عليه إنّما الأشكال تتوالد. يحلم عمر كريم برسم لا إطار له أو بالفراغ ـ فالفضاء صمت والصمت فراغ سيشحن، يمتلئ بمفاهيم وبحركة وينفلق الشكل بمادته. ويتأوّل الكلام ثم يتوازن الصمت بالصوت فتتألف القطعة في استبيان الفكرة والخيوط تمتدّ وما عليك إلاّ الإمساك بخيط للقراءة.

أما الواقع فهو واقعان يلدان واقعا ثالثا.

الواقع المرجعيّة، حكاية، موقع، مواد، أسطورة، وهو ثابت الواقع الذاتي للفنان واقع متحرك بفعل التغييرات (الحدث) أما الواقع الوليد فهو واقع المادة وظيفيّا وجماليا.

ولننظر إلى منحوتة أغنية المشطيّة المنجزة بالمرسى كيف تحولت الأغنية الشعبية الخاصة بالكوفية الصوفية لأهالي المحرس إلى مشهد مفتوح يؤسس فراغه إمتلاءه وتضيف إليه مادة انجازه بعده الدرامي وكأنها مسرحية للحكاية. هنا تتنزل مرجعية الواقع ويشكل المحلي مطلق العمل الفنّي يفعل الفنان تجاريف في جسم الإسيمنت لهيآت نسائية واقفة يربط بينها المنحني ولون المادة وظلال الجوف الفارغ المحيل على الإمتلاء. بقليل من الزخارف وشيء بسيط من التنوّع. بالمحرس هناك ولد العمل ونشأت الفكرة وصيغت مثلما صيغ عمل آخر معنون بالصفحات Les pages ولدت فكرته بالمغرب أثناء الإستعداد للذهاب نحو المهرجان سنة 1989 وهكذا أيضا نشأ عمل نحتي براشانا بلبنان. بعنوان الرأس أنا. تقوم فيه المنحنيات بصمة على رغبة الفنان في ولوج المواد الصلبة بأعسر التقنيات. ورقات متدلية بالإسمنت والتراب منعطفة تتسربل على إمتداد أفقي في منجز صفحات 1989 وخطوط منحنية في جسم صخرة لبنانية في منحوته الرأس أنا ـ روح واحدة تسكن موقعين. هذا هو عمر كريم ـ فنان الرائحة المسافرة من تقنية إلى تقنية ومن مادة إلى مادة وفنان الملمس المتغيّر من منجز إلى منجز وفنان الحضور الكامل من موقع إلى آخر «كلّ الحواس حاضرة» وكلّ الملكات تعمل في توافق لأجل غاية واحدة هي تحديث الشكل وولوج التجربة الذاتية كمغامرة لا تعاش إلاّ مرّة واحدة.

لذلك ألقى بنفسه (نقصد عمر كريم) دون أن يفكر في النجاة. لأن النجاة نفسها هي الظفر بالذات قبل إلتقاطها جثة لذاتها بل أثناء تمكنها من كامل حيويتها واقتدارها.



عمر كريم

ـ مولود بالقيروان في 22 فيفري 1952
ـ باكالوريا آداب 1974
ـ إجازة فنون تشكيلية 1979 إختصاص نحت
ـ الكفاءة في البحث 1980-1981 علاقة الموشح بالعربسة في الفنّ الإسلامي
ـ مسجّل في دكتوراه مرحلة ثالثة ـ رحيل وولادة تجريب في التطبيق الشخصي 1982-1996
ـ يدرس منذ 1979 بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

*** معارض شخصية**

ـ 1984 : قاعة الأخبار (نحت، خزف، رسم زيتي ـ نسيج)
قاعة المشتل نزل أبو نواس قمرّت
1984 : القيروان السبيخة
ـ معارض جماعية بتونس
ـ 1985 : معرض أساتذة المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس
1987-1991-1996 : معارض جائزة بلدية تونس
ـ معارض اتحاد التشكيليين بتونس
ـ 1989 : معرض بقاعة جريدة الحريّة
1990 : قاعة بلال
1991 : المركز الثقافي الدولي بالحمامات
1992 : الصالون الخامس للصناعات التقليدية والنسيج بتونس
1992 : رواق عين
1994 : رواق السعدي
1996 : رواق إسطرلاب
1997 : رواق أرابسك

*** معارض وبعثات بالخارج :**

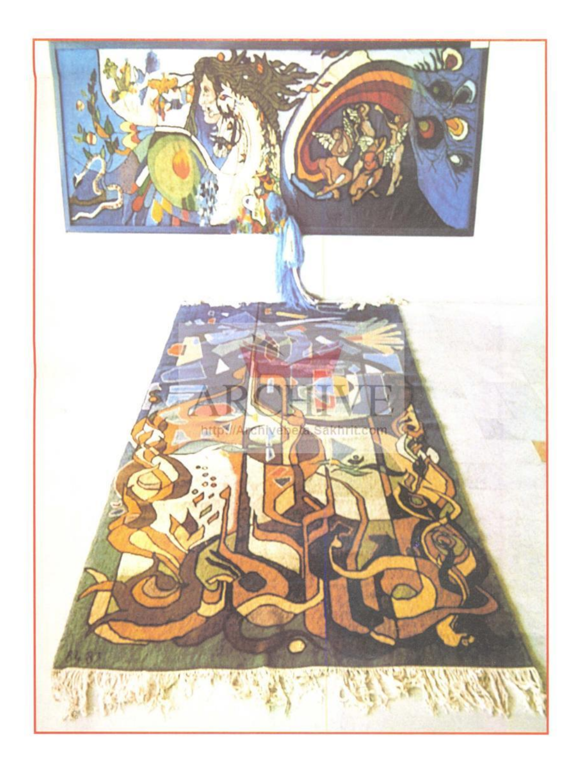
1989 : معرض «طين وألياف ـ تعبير معاصر حول المتوسط» مرسيليا قصر سارفيار
1989 : «عضو اللجنة الدولية للنحت ـ ألعاب الفرنكفونية ـ الرباط المغرب
1990 : مسؤول عن معرض الأسبوع الثقافي التونسي ببلغاريا ـ صوفيا
1992: مسؤول عن معرض الفنانين القيروانيين بأوروليون ـ بفرنسا
ـ إقتناء منحوتة خشبية لمتحف أوروليون

*** التظاهرات الثقافية :**

1989-1991 : منحوتات بمهرجان المحرس عضو مؤسس
1990 : الجائزة الكبرى لمهرجان المحرس الدولي للفنون
1988 : الأيام الثقافية بالقيروان
1991 : الأيام التشكيلية بوركلي بالقيروان
1992 : يؤسس مهرجان السبيخة للفنون التشكيلية
1993 : مشاركة في مهرجان توزر
1994 : المشاركة في المحترف الدولي للنحت على الحجر بلبنان
1994 : عضو اللجنة الوطنية للدورة الثانية عشر للإبداع في الصناعات التقليدية بتونس
1995 : الملتقى الثاني عشر للنحت على الخشب بإيطاليا.







* قائمة الأعمال

ـ منحوتة المشطية بالمحرس
ـ 1=2 : الوجه 2 عمل منسوج
ـ 1=2 الوجه 1 عمل منسوج
ـ الصفحات عمل نحتي المحرس
ـ السفر ـ جبس زيزين ـ صوف
ـ البراق ـ نسيج
ـ باب عمر (الدعوة) بالمحرس
ـ الرأس أنا ـ منحوتة من 3 قطعه براشانا لبنان
ـ باب الحنين منسوج الوجه الأول
ـ باب الحنين الوجه الثاني
ـ فضاء المعرض بقاعة الأخبار
ـ الموسيقيان خشب

شعر

خالد الوغلاني

حينما تلد القصيدة صمتها

قُلْ مَا تَشَاء

لاَ بُدّ أنْ تَلِدَ القَصِيدَةُ صَمْتَهَا

فَاقْبِضْ عَلَى جَسَدِ الدَّوَاةِ ولاَ تَخَفْ

قُلْ مَوْتَكَ الآتِي...

قُلْكَ امْتِعَاضَةَ طِفْلَةٍ شَهِدَتْ دِمَاءَكَ فِي السُّجُفْ

قُلْ بَسمةً، رقَدَتْ عَلَى شَفَةِ الرَّضِيعِ...

وأَسْبَلَتْ جَفْنَ الحَيَاةِ

فَتَاهَتِ الدُّنْيَا...

ومَاتَ الوَقْتَ...

وانْتَهَتِ الجِهَاتْ

لَمْ يَبْقَ غَيْرُكَ...

واعْتِصَارَاتُ القَصِيدَةِ والمَمَاتْ...

ومَسَالِكُ الخَوْفِ المُسَافِرِ...

والأَسَفْ

قُلْكَ انْتِصَاراً... واحْتِضَاراً...

وانْكِسارًا فَوْقَ شُطْآنِ القَصِيدَةِ...

وانْصَرِفْ.

* * *

لَمْ يَبْقَ مِنْ لَونِ الزَّمَانِ...

سِوَى قَصيدِكَ وَرْدَةً نَسِيَتْ شَذَاهَا

لَمْ يُبْقِ مَوْتُكَ مِنْ سَنَاهَا

غَيرَ الفَتِيلِ الذَّابِلِ المسْجُونِ فِي قَعْرِ الزُّجَاجَةْ

جَدِّفْ إذَنْ...

خُضْ مَوجَ هَذَا اللَّيْلِ واصْبِرْ...

رُبَّمَا أتَتِ القصيدَةْ...

أوْ تهَاوَتْ أنْجُمُ اللَّيلِ المُكَبَّلِ فِي رُؤَاهَا

لَيْسَ لِي مِنْ جَنَّةِ الكُتُبِ العَتِيقَةِ

غَيرُ صَوتٍ خَافِتٍ...

يَحْبُو عَلَى ظُفْرِ الدَّوَاةْ

فَاكْتُبْ وكُنْ...

أوْ فَلْيَمُرَّ المَوْتُ جِسْرًا فَوْقَ صَمْتِكَ

ولْيَمُرَّ إلَى دَوَاتِكَ

ولْيَكُنْ كَونُ القَصيدَةِ مُنْتَهَاهَا

* * *

عَيْنَاكِ مَرْكَبَةٌ عَلَى مَوْجِ الوَرَقْ

والرِّيحُ تَعْصِفُ بِي

ويَقْتُلُنِي سُؤَالٌ فِي خُطَاكِ...

يُؤَرِّقُ المَاضِينَ حول فتائلي

مَنْ يُنْقِذُ الآنَ القَصيدَةَ مِنْ سَرَادِيبِ الغَرَقْ

مَنْ يُنْقِذُ الآنَ القَصيدَةَ مِنْ هَوَاكِ

غَيبي...

أوِ اتَّضِحِي كَيْ لاَ أُحِبُّكِ أوْ أرَاكِ

مَوتُ الكَلاَمِ عَلَيكِ مُفْتَتَحُ القَلَقْ

غَرِقَ الغَرَقْ

فَاقْطِفْ شِرَاعَكَ...

وانْتَشِلْ دَمَكَ المُبَعْثَرَ فِي سُكُونِ اللَّيلِ

والْتَحِفِ الوَرَقْ.

محمّد النجّار

مقامة الموت



مَنْ حطَّ هَذَا العُشْبَ بَيْنَ أصَابعِي
ومَضَى كَطَيْفٍ فِي أقَاصِي الرِّيحْ ؟
اللَّيْلُ مُفتَرَقُ النوَارِسِ
عِنْدَ بَابِ النَّهْرِ
والنِّيرَانُ فَاكِهَةُ الحَنِينْ
مَازِلْتُ أرْكُضُ فَوْقَ مُنْحَدَرِ السِنينْ
شَجَرُ النهَايَةِ والمَوَاكِبُ مُقْفِرَهْ
يَا... نَحْنُ، يَأْخُذُنَا البَعِيدُ
إلَى ظَلاَمِ المَقْبَرَهْ
...... أصْمُتْ !
هَلْ أفْتَحُ البَابَ ؟

قَدْ حطَّتْ مَلاَمِحُهُ
عَلَى نَوَافِذِنَا، والدَّرْبُ مَهْجُورْ
......
يَا سَيِّدِي... لاَ تَطْفُ بالأرْضِ، ذَا دَمُنَا
وادْخُلْ عَلَى عَجَلٍ ظَلْمَاؤُنَا نُورُ

* * *

وخَرَجْتُ نَحْوَ مَمَالِكِ الصَّحْرَاءِ
مُتَّكِئًا عَلَى ظِلِّي
رَأيْتُ المَاءَ يَنْبُعُ مِنْ يَدِي

والشَّمْسَ تَخْرُجُ مِنْ ظَلاَمِ الغَارِ
عَلَّقْتُ فِي بَابِ النوارس جُثَّتِي
كَانَتْ دِمَائِي آخرَ الصَلَوَاتِ خَلْفِي
وانْزَوَيْتُ بِمَعْبَدِ النَّارِ

* * *

مَا كُلُّ هَذَا النُّور أَحْدَقَ بِي ؟
أُحَدِّقُ فِي حُطَامِي فَجْأَةً
وأُطِلُّ مِنْ قَبْرِي وأَخْرُجُ كَالخُرَافَةِ
يَا... هُنَالِكَ رُوحُهَا
كَانَتْ كَكُلِّ العُشْبِ
تَجْلِسُ وَحْدَهَا فِي مأْتَمِي
سَلَّمْتُ، ثُمَّ قَعَدْتُ
مِلْءَ الدَّهْشَةِ الأُولَى
وفَرْقَطَتِ القَصَائِدُ مِنْ دَمِي

* * *

هَلْ كُنْتُ أَسْرِقُ نَارًا مِنْ مَمَالِكِهِمْ ؟
هَذَا رَمَادِي عَلَى أَعْتَابِه أَقِفُ
وقُلتُ سَوْفَ أَشُقُّ البَحْرَ يَا أَبَتِي
وحِينَ أُشْرِقُ خَلْفَ الرِّيحِ نأْتَلِفُ
هَا آخِرُ الطَّيْرِ مِنْ ضِلْعِي قَدِ انْبَثَقَتْ
وهَا أَنَا فِي أَقَاصِي التِّيهِ أَرْتَجِفُ
هَلْ كُنْتُ أَصْعَدُ نَحْوِي ؟ أَمْ تُرَى ظَمَئِي
يَطْفُو عَلَى المَاءِ ؟ أَمْ غُصْنٌ مِنَ النَّارِ ؟
...... أَنْصِتْ !
لَقَدْ قَرَأَ الطَّلاَسِمَ فَوْقَ بَابِ الغَارِ
وإِذَنْ ؟ ! ...
غَرِيبٌ، والمَرَاكِبُ مُقْفِرَهْ
سِرْبُ الحُرُوفِ يَحُطُّ فَوْقَ طُفُولَتِي
رَمْلَ التوهُّجِ بالنِّهَايَةِ
فِي ظَلاَمِ المَقْبَرَهْ

رحيّم جماعي

ما تيسرّ من بيّنات القصائد

● **وحدة**

نادل المقهى
قد يُلبّي ندائي
الصّديق لا يردّ السّلام
بائع الورد على غير عادته
لا يهشّ حين ألوح
الرّ يـ يـ يـ يح . . .
تعزف حقدها في العظام
أمّا النّبيذ
فما عاد بضيف لعمري
سنينَ عديدة
للنَّبيذ نكهة الموت
. . . . . .
إذن . . .
أنتِ لستِ معي

● **الذّكرى 1**

هذه الرّائحةْ
ليستْ رسالة غامضةْ
تَنْسَلُّ إليَّ
من شرفة البيت
لا . . .
ولَيْسَت امرأة خارقةْ
في فراشي تفوحْ
وليست حُلُمًا رائعا
من الآتي يأتي عجولا
ليُضيءَ الزّوايا
هي فقط
رسالات قديمة
تَعْبَقُ الآن بالذّكرى

● **الذّكرى 2**

المرأةُ التي تَهْدَأُ
على صدريَ الآن
تستفيق مذعورة
على وَقْعِ رعشة غامضةْ
. . . . . .
نامي . . .
أيّتها المرأة،
نامي . . .
فلا شيء.لا شيء
إنها الذكرى فقط
تَجْرُحُ روحي
مثل ناقوس بعيدْ

• العاصفة

هكذا دائما
أيّتها المرأة الضَّرُوسْ
بالْتفاتَة واحدةْ
وبتَلْويحَةٍ وحشيّة
من شعرِك الفجريّ
تنطلق خَلْفَك الضّاحيةُ الهادئةْ
لتضيع في المَدينة

• حيرة

مُسْتَوْحشٌ، وغريبٌ،
ومُشْتَعِلٌ في السّؤالْ
يَنْسَلُّ من حانَته الشّاعرُ
لَهُ العُزْلَةُ الآن
والشَّكُّ في الأجْمَعينَ
لَهُ الحيرةُ الدّائمةْ
والْوَلاءُ للزُّمْرَة المارقينَ
. . . . . .
وكَعَادَته الشّاعر مُفْرَدٌ
يَدُورُ في رُعْبه مرّتين
يَنْدَهِشُ في المَكان المُريب
ويصرخُ ملْءَ حيرته :
إتَّضِحْ مَرَّةً
إتَّضِحْ... يا سَبيل الغريب

• جوع

سعيداً...
أسرعَ الميّتُ
سَعْياً على... ميتَتَيْن
إلى بائع مُكْفَهِرّ
واشترى تذكرةً
ـ لَمَّا تَزَلْ
للْفَوَاجع حِصَّةٌ فيكَ.

هكذا الحارسُ قالَ : وعادَ
يُوصِدُ المقبرةْ

• صرخة

كُلَّما هذه المرأةُ مَرّتْ
وبَثَّت الفَوْضَى في الأمْكنَة
يصرخ الشّاعر فِيَّ :
كَمْ سَنَةً يا غريبُ...
كَمْ سَنَهْ ؟؟؟

• للموت

واقف في انتظار القطار
مُفْرَدٌ في المحطّة المُقْفِرَةْ
مَرّت الريحُ الجَبَانَةْ
عَرَّت الهَيْكَلَ من كلّ شيء
ولم تُبْقِهَا حتَّى...
وُرَيْقَةَ التُّوتْ
واقف في انتظار الفجيعةْ
ذاهل في وضوح الدَّمار
قطَارُ الثّلاثين مَرَّ
والثّالثُ بَعْدَهُنَّ يفُوتْ
فمتى أيّها الذّاهلُ فِيَّ
تَسْتَفيقُ قليلا
قليلا فقط
تَلُمّ بقاياكَ مِنّي
ومثل قطاراتك تمضي
وتتركني بعدكَ
بارْتِيَاحٍ أموتُ ؟

رضا محمد العبيدي

أعشاش السماء...
ما يساقط من اللّغو الهشّ

رَأيتُه...
على كتفيه العاريتين أكوام النّور
يرشّ بدم الآفاق الفجريّة الرياح اللاّعبة بأوراق
التّوت
يعرض الدّواخل للشّمس
وينفخ في النّاي :
أنفاسي الأهواء الزّرقاء
خيوط الأمطار تشدّ السماء إلى الأرض
جداول اللّهب الرّاكض بالأعماق
ما تخربشه الملائكة في قرص الشّمس
شمس الظّهيرة
تلك التي ما إن نرفع إليها الرؤوسَ
حتّى تفيض أعيننا بالدّموع !
هي الأطيار أنجمه الوحيدة
تملأ بالزّقزقات الزّاهية أجواء مقبرته المشعّة
بالبياض
تهبط برهةً كي تنبش أتربة ذهوله
ثمّ تطير إلى السماء البعيدة
وبين مخالبها الخضراء
أعواد عظامه مثل أراجيح جَذْلانة.
حرّكي أغصانك يا لغتي
مهّدي بالرّقصَاتِ دروبي في حناجر النّار
أنا طفل الغيم العالي
ألهو بأنفاس المياه على شواطئ الشّمس
وأنقر بالرّعود على أضلاعي كيما أخلخلَ
الأشجار،
ربّما نبتُّ مع وردة في حديقة البيت القديم
ربّما طفحتْ أوعيةُ دمِي بالنّهار !

هناك

في باحة الأقاصي

ينحني كتمثال الثلج على حزمة روحه

يدعك بأظافره المائيّة بلوّر الذّاكرة

ويصغي

للزّغاريد الحارقة داخل جمجمته

هذه التي يغرفها كلَّ صباح

من المغسل الرّخاميّ

الأبيض !

إنّها النّار

النّار القديمة التي أضاءت حكايتنا الصغيرة

راسمةً على الجدران الطينيّة أطيافَ الجزع الغابيّ :

الأغصان تطقطقُ كمفاصلِ الأطفال في لحاف الولادة

الدمويّة.

الوعول تركض بحوافرِ شمسيّة تحرق جلد الأرض

المتقرّحَ بالقُدامَى.

السيول تجرف أعشاب العتمات.

الأشجار تتنهّد

والأطيار البرّاقة

تلقط على عجل ما يسّاقط من اللّغو الهشّ كي تبنيَ

أعشاشَ السّماء

ما أهذي به الآنَ

عاضًا على لذّاتِهِ الجحيميّةِ بأسناني البيضاء

وأنا أسير في كهف الرّوح بقدمين من رمل حارق

متأبّطا ضفائر أمّي

صارخا في جبال «خمير»

هلمّي

هلمّي

نايات أصابعي تزعق بالحُنُوِّ القديم !

(دع حليب التّين يجرّح منكَ الشّفاهْ

العق كالأرياح شذاهْ

تمسّك بالخيط الأبيض

واركضْ مَزْهُوًّا خلف طائرةِ

الرّوح

تلك التي ستَشُقّ في فضاء الفراغ

مجاريكَ إلى

اللّهْ !)

راقصةً

أطلّت أضواء الرّوح من شقوق المياه الأولى

ذلك العالم النّهاريّ يطفو على جيدِ الرّعشات.

ذلك الطّقس النّورانيّ يرتّب على ذوق امرأة قديمةٍ

ألوانَ قوسِ قزحٍ

كيما يلهي الطّفلَ الدّامعَ

في دَوحِ الدّاخلِ.

حشاد الزموري

نزوات الصمت

مَن تلكَ... تلوحُ... وتختفي في مشاهد عزلة شاعر
يبحث في البراكين المطفأة عن جمرٍ أو حروف صدئة ؟
إمرأة تشرحُ معاني الأشياء المهملة :
رسمٌ على جبهة بطل يرفض دوره ثُمَّ يؤدي ببراعة مدهشة !
قنديل سحريٌّ لا يطيع إلا من عَلِمَ سرَّ الجنون :
نوره لا يضيءُ إلاّ خرائبَ هجرها المرح.
سمكٌ يطير ليلا لهداية السفن التّائهة.
فتيات صغيرات يغازلن طاغور في «هايد بارك».
وماذا أيضًا ؟
باقة ورد لحارس معبد «تانيت».
من غيره يعلم رموز الربّة الغامضة ؟
يرضي رغباتها الخفيّة !
لكنّه في لحظة وعي نادرة أخرجنا فجأة من الحلم
لئلا نغضب الآلهة بولعنا الشديد بالمعرفة.
ودفعنا في متاهة الصمت.
صمتٌ لا تعبره القوافل ولا الأرواح الشريرة ولا أطياف
الذين ماتوا أحياءً وشاهدوا مبهوتين محوَ جثثهم...

شجون تتصارخ في حديث مكتوم
يصدّها النسيان.
إنّي أتذكّر...
ما مضى وما يأتي
منتش بناشئة الليل وما تخفي
أشحذ لغتي كلاما بلا وزن ولا قافية.
كقولي :
أفي الجسد ما يكفي من الخلايا، والحروب كما لا يُطاق كثيرة.
أوشّح مع «حنّبعل» أعمق الصّداقات. عملاق حزين قليل الكلام هو... أعلم كلّ تفاصيل أفكاره.
يشير إلى بياض الصّفحة - كأنّه يرى ثلوج الألب - مبتسما يقول أكتب !
لأتخلّص من شعور بنشوب حرب أهليّة تكاد تأتي على تماسك الشّاعر الهشّ، عليَّ أن أكون ماسينشان أيضًا وجنسريق وعقبة وكسيلة، أزدحم بشخوص بعدد نجوم سماء نوميديا الصّافية... وبعض الآلهة، أُحكّم أوغسطنوس أو البلوي أو ابن خلدون أو موريسكيًّا

يشذّب الورد في بساتين غربته الدّائمة.
أحدّثُ صمتي :
حتّام أكدّسُ منحوتات الكوبالت والمانغانيز، كآكلة الحلزون القبصيين ؟ أشوي على جمرِ الدّهشة نزوات الجسد ومقدّسات الهمجيّة. أعلنُ أمام أبواب المدن المتوهّجة : لست سوى جلف أرعن وأعرف أجدادي جيّدا. كلّما اخترقت «الكيماس» وجدت آثار خطاهم واستعدت طقوسهم كرقصٍ لمحو الخطيئة يجعل من جسد حوّاء رسالة من آلهة عميقة الحكمة، أتقبّلها خاشعا أغتسل في رقرقة المنابع الأصيلة.

● كأن أصوغ حلمًا يأخذ كامل ذهني، في أعمق حالات اليقظة فأبني «قرط حدشت» الرائعة، من حُرية أسوارها.

● كأن أنصت في الصّمت لصوت الفارس البربري : هذه الأرضُ لي جسد، أنا روحُه التي لن تموت من كلّ حدب يجيؤون، من كلّ صوب... بآلهة تريق الدّماء. يدّعون عشق هذا التراب الذي سقته جروحي. ويأتون بحربٍ لم نردها، يقولون عنا برابرةٌ وهم قتلى... سأمضي بعيدا في كهوف النسيان ولن أترك لجوقرطا إلاّ حلمي المستحيل !

● كأن تحاصرني أطياف هويتي :
أجِب... من أنت ؟
ولا من مجيب
غير تيهي في فيافيَ نجد ودارات الجفاف وأساطير العرب البائدة.
هممتُ بتبر الحكم الخفيّة أسألهُ.
قلتُ :
إنّي وهنَ اليقين منّي وخبا التألّق في العناد
فالهمني لغةً لا يئدها الإفصاح عن رغبتها

قلت : المدينةُ غابٌ
وأنا متفرّدٌ في الغياب
حاناتٌ ضنينة بما يُروى
وفي كلّ منعطف ذائبةٌ تتجَمل
وتدعُو بخلجٍ صفيق.
إنّي خفت أن أميل كلَّ الميل فلا أعدل.
قلت : أيّها العرش الخفيُّ
يا بديع الحكمة والجنون
أنّى يكون لي بلوغ مرتبة الحلول ؟
قال : هوَ عليَ هيّنٌ فامض في الفصول
إلى الجهر بحال التذوّق واهجر حطام الفناء
ودفعني في فجر الرغبة الطّاهرة
تجرّني اللهجات المُضَريَّة العتيقة.

إستنخبتني سبيَّةٌ تغشاها الذهول
صوفونيبة ؟ أم كاهنة غضوب ؟
وثيرٌ عرشها... مضجعٌ في الغسق.
قلتُ : مولاتي رتّلي أغنية المدد :
أسطورة الخلق، تراتيل عشتار
أناملي داعبت مخمل جيدها
وسحابة التبغ تسربت في ثنايا القصيدة.
أرى الشّمس تبارك لحظة البدء... سفر التكوين.
وأنا مكبَّلٌ في رهبة اليُسر المفاجئ.
من أنت ؟ تقول الهواجسُ ملتذّة باللّغة العتيقة
في فمي، مخبّلةً في شعرها أو سحرها.

ـ أقاومُ الغرقَ في جمهورٍ تدفّق على الجسرِ كأنّه يخرج من البحر
أنا الآن الزّائلُ السّرمدي
حنّبعل ـ جوقرطة ـ ماسينسان.
راعٍ والنجوم رعيّتي
فتًى ضاحك يداعبُ ماء زغوان وفرنانة الأبدِ

ملكُ السّهول، محاربُ جبال الأسد،
ابن زياد أنا
وحفيد الكاهنة والجازية وسباسب الأزل.
أنا اللاّ شيء الغبار ـ تربة الأرض ومجد السماء ـ
معشوق تانيت
أنا الآن... أنا. في حضنها... روحان حللنا جسدا
جسدان إنّما روحٌ واحدة.

قلبي مشرّدٌ في تضاريس الوطن. تؤرقني خلافات الآلهة، رطاناتٌ غزاة ومرتزقة.
لا يُنقذني إلاّ الرّحيل بحثا عن كلإ المعنى.

من يضيء الثغور إذا المشاعل انكدرت ؟
عصافير تعبر الفردوس إلى مستقرّ لها
القيروان ساهمة في الغياب أو تهاجرُ خلسة
في نقوش ماضيها ونسيان العبادلة
و«زاما» اختفت في الحداد
وأنا موزّعٌ في مدد الصحراء وبحر المداد.
أسوار مدينتي تحلُمُ : قراصنةٌ أسرى وأشرعة الغزاة تمزّقها رياح الشلوق.

من يضيء الثغور إذا المشاعل انكدرت
من يلمّ فلول الهاربين من تباريح الهوى
من سيأتي بالموعد إلى الوقت في حينه
ينقذ الأسرى من سهوِ جلاّدهم نهبُ فسحة
لأحلام الأبرياء ؟

زمنٌ حافلٌ بأعراس القرى ـ مواكب الرّحيل
عن غابر الأزمنة ـ أنين أوتارها مديد يتجعّدُ
ثُمّ يسقط في كسلِ القيظ وموّال الصراصير ـ
بينما انفردت بمفرة الفرار ـ أغوتني دُرتها
النادرة ـ فكان الذي سيكون ـ إنّها سندي ـ فعل التجاوز ـ

نخلة الرّطب الجنيّ ـ ما سواها جصّ تآكل ـ وهيّ ربّةُ الوله ـ قدس أقداسي ومحراب معارجي ـ فيروزة الحلم ـ

برجُ الجوزاء يحتضنُ عطارد الحزين.
وساهرٌ ـ كأنّه يرى في اللّيل نوايا الغيب ـ
يسبغُ على الصّفحة... صدى الوحي ـ
وما كتب إذ كتبَ ـ إنّما القلمُ ترجمَ إشراقَ الخفاء ـ
قَلتُ أتسترقُ السمعَ يا شيطان الشّعر فاكتب
ما ترى ـ أم تخادعني ـ أم هو أعذب الشعر ـ... ؟
يا ملهمي دُلّني ـ فإذا هجرتُهم هجراً جميلاً ـ وألقيتَ
عليّ قولا ثقيلاً ـ كنتُ كحنّبعل انتصاره منفى
الغياب ـ أو عاشقًا من أمازيغ يعدُّ في الصحراء
لعشقه جنّة المأوى. مدينةٌ من قصور الطين المجفّف
وميادين الغبار تحيطُ بأحواض السمك الملوّن ـ
حيثُ الظلُّ أثمن من العقيق.

مغتربٌ أنت ياطيفي
كطائرٍ قطبيّ في صحراء الطّوارق
مسرفًا في كلّ شيء ـ حتّى في الصبر الجميل وفي الحظّ.

● شموع أحوالي انطفأت ـ فتأوهي أيتها الغائبة في الزمن المحنّط ـ يا راء الأرق ـ وانكفئي في سورة الوداع صورة للهباء ـ لا تسألي كَيْفَ ـ إن هو إلاّ مقام لا يدرك كنهه إلاّ الأنبياء ـ والرّاسخون في أسرار الغواية.

● طائر باز أنت يا طيفي.
الآن أرى :
«لحظة العشق قامت بين عرصات مرمرها زبد شهيّ فذبنا في انصهار أزليّ ثمّ انتفضنا وسكبنا ماء الطلا هي

صاد الصّفاء ـ اطربها الولع بإيقاع الصبابة وأنغام الجوى ـ أضفيت عليها أسماءها الحسنى : قدّيستي الشبقة ـ محراب صلاتي ـ سبيّة مناقبي وآلائي ـ قصيدتي العارية.

● ليلُ الشجون ـ يدورُ على غصون ـ تهيّات فتنة المعرفة ـ عين الخلاعة ـ وبات المجنون ـ ملائكة شهوة ـ إنّي رأيت تفاصيل المنتهى ـ سدرة المعنى ـ كلّ المعارج لحظة فيها ـ «إنّما اصطفيتك لنفسي أبرقَتْ ـ أفصحت في الغسق عن سرّها ـ تجلّت ـ لفّها علمي وكان ثوبًا لها ـ معادنُ الأرواحِ ـ خيمياء اللقاء ـ انصهار الإمّحاء ـ جنوح اللّغة إلى توحُّد المعنى ـ سبحانها لغةُ البهاءُ ـ حروف تشكّل الألوان في قزحِ الهوى ـ نسيتُ نكهة الحلم، نعمْ ـ وأحنّ إلى شجرة التُوت في باحة لهوِ الطفولة ـ بهجة الدّهشة الأولى، خبّأتُ فيها وفرحًا بلا سبب ـ وأسرارَ النّشوة : براعة الخلق : أجنحة الفراشات من شرنقةٍ مغلقة ـ أحنّ لها ـ سبتني أناشيد تغزَل الريح بها ـ زفيرها إذ يجامعها الشّتاء.

● من أين لي مسك بستان لا إثمَ فيه. ياسيّدي التاريخ فك أسري لأُبعثَ حرًّا فيلتقي جوقرطة بحنّبعل وفرسان طارق ببحر المستحيل ـ وبربرة الأجداد بلقاح الضّاد الثمين.

ألا زلت تخافني ؟ قال ملك الوندال. (أجدّي هو أيضًا؟) يدعوني لبهجة الحرّية القصوى... التمرّد ـ جلوة السرّ السحيق ـ خلوة النّور ـ حفل السّخاء ـ في غفلة من روما اجترحنا أساطير البراءة ـ اقتسمنا رغيف المعرفة ـ احتفلنا بلون الماء ـ وتانيت تفكُّ رموز موزاييك الدهور ـ كذلك هيّ تقولُ الحبَّ ـ دون لفظ تبوح.

● كتبُ الفتوحات مُشرعةً والخوارج أشباح من رماد ـ ورقّادة تغفو... يرقبها الغيمُ يومًا ويتركها لدى جندها ويمطرُ في الشمال ـ يبلّل ما تبقّى من صوامع الدّونات وأطلال المسارح الخالية وأرضًا حرثت بالملح ولم تمت أشجارها ـ هي قرطاج تكذّب نبوءات «كاتون» ـ فلا يكتسحُ الحزن دفاتري ـ أين حكمة حنّبعل لتمحو خيانات تجّارَ العاج والزّيت وتماثيل الآلهة الغريبةَ ؟ تُرى من أين أتيت أنا ؟ حتّى خرائطي ترفض الإمتثال لأغنية تشتهي الإنتصار ـ وسَيْرُ البدو أضاعت أثَرَ الخُطى في الكثبان وأيام الوباء ـ وكتمان صنهاجة أردى في الصمت الصّدى.

أرى البجعاتَ تطير إلى الشمال ـ بليغٌ شوقها لبراءة الثلج ـ سيغسلن ريشهنّ في التماع البياض ـ ويذكرن «إشكل» وجبل الرّصاص ـ تمبوكتو التي بورك حولها ترحل أيضا ـ ألم تر كيف فعل بالبراري الجفافُ والدّهرُ بجدران المدائن ـ ؟

تحت طبقةٍ سميكة من الصًدفيات والأنوف الحجريّة المجدوعة وحزن الثكالى ـ وأوان معدنيّة وأنياب عاجيّة ونقود فضيّة وورود كلسيّة... كانت الكتابة ضنينة بالأوصاف لا تفصحُ عن تعب العبيد وأسرار النساء وخوف الأطفال وطعم النبيذ. إنّما هي اعترافاتُ ملك غامض الإسم : «ما أنا بالطّاغية. كثيرًا ما غفرت لأعدائي. مياهي تحفر الأودية العميقة. أصوغ الجبال على السّهول أكسوها بالثلج والصخر وأهبها الأشباح القدامى.

كلماتي تتناثر... تنتظم منارات للمسافرين غربا عبر غابات الفلين والصنوبر والمقابر البحريّة. إمرأة غريبة التقطت ألفاظي لتبني بها مدينة على ضفّة بحرية نائية. إنّها تلاحظ انّ بعضها لا يصلح إلاّ للزينة. كجداريّات المعابد وبعضها يتدفّق وما من هدف له إلاّ إغواءها، ولكنّها ترشوني بلطف أنوثتها الطافحة. إنّها تعلّمُ

ولكنني لا أخاف ثعبانَ الجنّة ولي معرفة مُطْلَقة بالمستحيل وبالجمر وبالنجم الثاقب وبالتيفيناغ ».

قيلَ : كلُّنا يعلمُ.
عربيٌّ وتبحثُ في أرض الحمَم عن نسغ الصّفاء. مثلَهُمْ. في كلِّ وادٍ تهيمُ. فقُل ما تفعلُ لينبع الشّعر من بعض الصّخور ؟ ألا فعلتَ ما تقول لترسُم حفريات الذاكرة صورةً وطن جميل !

لكم شعركم ولي شعري ـ ولبيداء العرب القدامى سجعُها ـ إنّي تحنّتُ ولن أجيء إلى عُكاظ ـ هلاّ اكتشفتم مُدن السفر في تيهكم ـ وأنت، هلاّ انحنيت لمن صاغ وصفًا بديعا لمقلتيك وقال عنك : فضّةَ المعجزة ـ أنوارَ مشكاة سرّ العاشقين ـ وردة نقض المستحيل ـ كوكب الإبتسامة القاتلة ـ ومضة الدّهشة لحظة التّوق للإنعتاق البهيج.

عربيٌّ إذًا ! ليس لي إلاّ صهوات الخيل وخيمةً في مفازات الإكتشاف.

● وجهٌ فاتنٌ يهمسُ : أسرفتَ في نقض الغبار عن ميّت الأوثان. هلاّ امتطيتَ براق الخرافات القادمة (تتدفّقُ بالمعجزات بين البنايات الشاهقة والأنهار الرماديّة والزواحف المعدنيّة العملاقة) أين يضيع صوتك كضجّة بحرٍ غضوب لا يسمعه أحد حتّى ولا الطيور المهدّدة بالإنقراض ـ أرى في المرايا أطيافًا تجيءُ وتنصرفُ أرى عروبتي العارية من ثنايا أثواب مجدها.
هو أنا ذاك.
أنهض من إقليم ليس في الحاضر ولا الماضي ولا في معاجم الأجناس ولا كتب الرّحلات.
منذ وُلدتُ تقاسمتني الفتنة والبخورُ
وعلمتني حين استباحت كلّ الورود في حلمي السمائي :

لا تكن مثلما وصفوك، أيّها العربيُّ المشرّدُ.
لا تنهزم يا أسيرًا لدى روما وحلمًا جميلا في أحضان الأندلس. وعلمتني أبجديّة النّار وعلمتني النبيذَ يعيدُ الرّوحَ من موتها. ثمّ قالت :
ألا ترتوي ؟ !

هي الفتنةُ الوجهُ :
كُلّما أبدلتُ من اللّسان رطانتَه،
نزعت عن وجهي القناع ساخرةً
فبدتْ وجوهُ ابن العبد وتأبّطَ شرّه.
أيّها العربيُّ لأيِّ قومٍ أنتَ أميَلُ ؟

● كثيرًا ما يلاحقني المستحيلُ ـ تحاورني جثّتي ثُمّ تميلُ على يأسي : هذا الذي يقولُ ويستقيلُ ـ وهذا الذي قاوم كلَّ الأصول ليقتنع بأنّهُ الأصيلُ ـ أيّها المحاربُ إنهض من موتكَ ـ ها قد جُهّزت المواكبُ لانتظارك ولثغرك تورّد الخدُّ الأسيلُ ـ إنهض ـ أم هو الموتُ الذي كنتَ تصفُ وفي يدك لم يزل السّيف الصّقيلُ.

هي الفتنة الوجهُ ـ اللّغة السّاحرة ـ أينما كنتُ تطاردني : أيّها العربيُّ ـ من جعل منك نديم الشجر والأرصفة ـ فأقول كفى : ما عادَ مكَانٌ في الجسدِ لرصاصة مختلفة.

هي السّاحرة. من كلّ قبلة واجهتني :
أيّها العربيُّ، إنهض من موتكَ ـ ها قد أعدوا لك حضارة الليل ـ ولغة المقصلة.
فأقول انتظري ـ أحصي كم فتحتُ من حانةٍ وكم سبيت من عاهرة.
إنتظري :
أغرقُ هذه الصفحة في الحبر ـ أسأل المشجبَ عن قميصي ـ أعيد إلى مواضعها الحروف.

وهي السّهام من لواحظها ـ كُلّما تعرّت من بشريّتي الملائكة همست : أيّها الوثنيُّ هيتَ لك وألقت على أغصان جثّتي رايتها.

إنتظري

يروي هذه الساحة ندمي ـ أوصل هذا الصّليب إلى موعده ـ أرحل في النبيذ ـ أكمل الليلة الألف وتصمت شهرزاد ـ

هي الفاتنة الساحرة :

أيها العربيُّ ـ إسعفني بشمسك الآفلة ـ أقم صلاتك في الغروب ـ أوليك على اغتراب الملكة.

إنتظري ـ أوصي صحرائي : رفقًا بفرسانك الباحثين عن الحقيقة وأوصي الحقيقة :

رفقًا بأحلام الصبايا وبالقرى وبالرّعاة وبأشجار يتيمة بأطفال لا لُعب لديهم ـ بالقمر ـ بزوارق الصّيد في سواحل الفقر وجامعي زهور الرمل في واحات الجنوب.

هي الهمسة الساحرة.

لمن أصف نارًا تشعلُ في اليأس الأملَ.

كلما ترجّلت عن حلمي المستحيل، أعدّت صهيل جيادها المطهّمة. هي القناع المخمليّ ـ من صلب بدءِ العناصر ـ الجليدُ يحتضن البنفسج ـ المياهُ التي غرّدتْ في خلوتها صلوات الإلتحام : أيّها العربيُّ تهيّأ !

● ● ●

طليطلة تُهدي ما تيسّر منها لشاعرٍ أعمى يمدحُ ما لا يرى ويلوّنُ خوفَهُ بشذى البرتقال ـ قالت الوحدة ما لديها ورمتني في حضن المشيئة ـ ما لأحزاني تفرّ فجأة ونوّار الذّبول.

قلتُ المدينة لباعة الذّهب المغشوش وللحجيج ولي ـ الأفُول ـ

التوهجُ في مجاهل الشّمس الباهتة ـ حتّى مفازة بدءِ الخليقة ـ خجل البحيرات الأنيقة ـ دعة السّكينة.

لبيكَ تناسق الأشياء

توافقَ الأصواتِ والمعنَى ولون الحقيقة !

شعر

كاظم الثليجاني

ليس ماء ليموت !!



-1-

ينزوي اللّيل في الذّهول،

أفرد قبري

لنجمة متساقطة،،

أعبر وجهي

كيمامة،، غابة مميتة،

ثمّ أتحدّر،

من سبائك الغيم،

مطرا بحبّة واحدة،،

أصيب بيتها فأحييه،

أفتكّ قبلتها

من أحمر الشّفاه،

ريقها

من عطش العسل،

جيدها
من عنق غزالة،
وأستعين بكلّ الحروب
فأخلي الخدّ
من هفوات الفراش،
القدّ
من صخب سروة،
وأجلي من حلكة الأهداب،
كحلا يتزيّن بناظريها...

- 2 -
آه ! كم أحرقنا حقول الحنّاء
بين كفّيها،
وأينعنا الهواء بالهمسات،،،
كنتُ، حين تجود بها الدّار،
ويتبعها الرّواق إلى غرفتي،
أزجر الرّواق
والأبواب
والحيطان،،
أطرد السّماء من نظرتها،
أفرغ النّهد من العتاب
وأقتّل ذهب القلادة،،،
وآه ! كم كانت غضّة كقبلة،،
يرضّني التّفاح
فتهمس في يدي،، :

لا تستحوذ على جلّ الجنون،
أترك نزرا لليلتنا،
ولا تغر من عطوري
فتلفعها بالقبلات،،
إنّك الأقرب من جلدي إليّ،
ومن حنّائي لأناملي،
فَدَعْ الزّلازل تتفتّق بالويلات،
ولا تتحيّر،،
قد يرجّ الجبل
فيثكل قامته،
قد يستطيل القمر
فتستخفّ به نجمة،
وقد يشتو الرّبيع،،
لكن عناقنا ليس ظلاّ ليجفّ
وليس ماء ليموت !،.
نحن غلّق الجمر علينا الحرائق،
فأتلفنا المفاتيح
ونحن،
لو يتخلّف الصّيف عاما،
نغري الأيّام بحرّنا
فتتعرّى
ونغدق على السنابل
أنمار الإشقرار...

قفصة، فيفري 1993

صالح الدمس

فصل من رواية :

ذاكرة الاخطاء

(1)

كان الوقت أصيلا قبيل المغرب بقليل، وفي تلك الساعة تنزل وحشة كبيرة على تلك الديار المتعانقة في اطراف القرية والمنعزلة عن باقي الانهج والاحياء، تحيط بها طوابي الهندي واشجار الزيتون ومجار تتدفق منها المياه العفنة والنتنة وكان الدجاج والاوز يرتع في تلك الترعات الوسخة، وكان الجو حزينا خريفيا، ولم يكن في تلك الحومة من طفل او ولد، وحده كان ذلك الفتى متكئا الى عمود الكهرباء واضعا خده على الخشب ينصت الى ذلك الازيز المنبعث من التيار الكهربائي وينظر الى الافق الرمادي، وحده كان ذلك الفتى، لا رفيق يلاعبه ولا صديق يحدثه، كل أترابه كانوا في منازلهم حذو أمهاتهم وآبائهم وإخوتهم يتدفؤون على جمر الكانون وينتظرون حضور العشاء، الا هو، ذلك الفتى الاسمر النحيف الواسع العينين والناتئة أسنان فكه الاعلى، زوج أم لا يعود الا ليلا وأم قد تكون في ذلك الوقت تغسل أواني الجيران أو تساعدهم على قضاء حوائجهم، فقيرة كانت وحزينة كانت منذ أن طلقها ذلك الرجل الذي أنجب منها هذا الفتى الواضع خده الآن على عمود الكهرباء يتنصت هسيس الكهرباء وتغطيه كآبة في حزن ذلك المساء الرصاصي في أواخر خريف سنة 1959.

كم سنة مرت، كم عاما تبخر وضاع في فضاء الزمان، وصورة تلك العشية لم تمح من ذاكرة ذلك الفتى الصغير الحزين الذي لم يكن يفهم ما يجري من حوله وما يسطر في كراس حياته، أم مطلقة ولكن لها زوجا ليس أباه، لا يراه إلا لماما، يقوم فجرا قبل انبلاج الضوء ولا يعود الا ليلا في الظلام الدامس، لا يحمل في يديه سوى قفة قديمة هرمة فيها بعض الخضر الرديئة وبعض خبزات، لينام في أقصى الغرفة الوحيدة التي كان ينام فيها ذلك الفتى مع أمه وإخوته من أمه، وأب لا يعرف أين يقطن بالضبط، كان صغيرا حين كانت تأتي امرأة لتأخذه الى ذلك المنزل البعيد حتى يراه أبوه مرة في السنة بل لعلها مرة في السنتين أو الثلاث، لم يعد يذكر بالضبط، أب هو الآخر تزوج امرأة أخرى كل الناس يقولون أنها أجمل من أمه، وأنجب اطفالا آخرين، كل الناس يقولون أنهم اخوته، لم يكن ذلك الفتى يدرك بالتحديد كل ما يجري وما جرى فقط كان حزينا وكان يفكر كثيرا، ويبكي حين تلح عليه الاسئلة الكبيرة لماذا لا يعيش أبوه مع أمه، لماذا هو الوحيد من بين كل أترابه له زوجة أب وزوج أم وأنصاف اخوة لا يعرف بالضبط من يحب منهم ومن لا يحب، كم كان وحيدا

ذلك الفتى في تلك العشية الرصاصية الكئيبة، لا رفيق يلاعبه ولا أب يدعوه للعودة الى المنزل وأم تشقى كثيرا لمساعدة أهلها وجيرانها حتى يعينونها على هم الزمان.

فجأة ظهرت في الطريق دراجة عائدة من المدينة الى القرية لم تكن تعني الفتى لو لم تتوقف في رأس النهج، فيرفع ذلك الفتى بصره فإذا هو أمام ذلك الرجل الذي كان الناس يقولون أنه أبوه، خفق قلب الفتى ود لو طار وهرب الى حضن أمه يقول لها : يا أمي، ذلك الرجل جاء ليأخذني ولكنه تسمر، وجل واضطرب، لم يكن يدري لماذا يهاب هذا الرجل؟ لم يخافه؟ لم يود الا يراه؟ ولكن كانوا قد علموه ولقنون أنه أبوه، وأن عليه سلطة لم يفهمها زمانها ولعله لن يفهمها أبدا. أشار له الرجل بالاقتراب، تعثرت خطى الفتى، لا أحد يعلم بما يجري لا أمه ولا إخوته ولا جدته ولا جده ولا أخواله ولا جيرانه، وحيدا كان أمام الرجل في تلك العشية الرصاصية الحزينة من آخر أيام خريف 1959، كان قلبه يخفق وفكره غائما، ترى ماذا سيفعل به ذلك الرجل النحيف الاسمر الطويل، ولماذا ناداه وماذا يريد منه، دون كلمة أو حرف. حمل ذلك الرجل الطفل أجلسه على القضيب الحديدي الذي يربط بين كرسي الدراجة والمقود، ثم دارت العجلتان، ودارت آلاف الصور في مخيلة الفتى الصغير، لا أحد رآه وهو يذهب لا أحد، ماذا ستصنع أمه حين تفتقده بعد قليل، وتبحث عنه ليأوي الى حضنها مثل فرخ الدجاج، أين ستبحث؟ أفي طوابي الهندي أم في الخربة المجاورة لمنزلها ؟ أم في قاع البئر الواسعة العميقة المهملة خلف الدار ؟ أم بين أسيجة توت العليق ؟ أم بين اشجار الزيتون والخروب المحيطة بالحي ؟ يا ويح أمك يا فتى.. يا ويح أمك.

كم مرة دارت عجلتا الدراجة والفتى ينظر الى وجه الطريق الازرق الملتوي، تتراقص أمامه صور قاتمة، أم تبكي إخوة صغارا عجافا ينظرون اليها وزوج أم مطروح في ركن قصي من البيت الوحيد كالجذع اليابس، هل ساعة مرت؟ هل دقيقة؟ ليس يدري ذلك الفتى لكن الدراجة انحرفت ودخلت زقاقا متربا، ضيقا، تبتدئه هضبة صغيرة وترجل الرجل والفتى ليتما بقية المسافة على أرجلهما وخطوة فخطوة كان الفتى يمسح على جدران النهج الجديد كان يمكنه أن يبكي أن تنهال دموعه من عينيه الواسعتين على خديه وتسيل على شفتيه الغليظتين وتدرك أسنانه الناتئة، ولكنه كان مثل الذي يقاد الى مصيره المحتوم، تجمدت الحواس وتصلبت الاعضاء وتحجرت المقلتان وجف الريق. ودلو أن له جناحين وطار عاليا... وحط هناك على سطح منزل أمه حيث فتح عينيه أول مرة على امرأة قمحية اللون ليلية الشعر ضحوك دائما رغم حزنها الدفين ودمعتها الحبيسة منذ أن طلقها هذا الرجل الذي يسير بجانبه صامتا كصخرة، طويلا كصارية فيا ويح أمه بعد قليل حين تعود الدجاجات والاوز الى مداجنها ويقفر النهج وتسود السواني المحيطة وتأخذ كل أم اطفالها الى فراشهم، وتلف السكينة المكان فأي بومة ستنعق في ذلك الوقت على ذلك الحي الموحش النائي الذي تقطن فيه أمه منذ أن طلقها هذا الرجل الذي يحمله الى منزله الآن.

لم يكن الفتى يدرك ما يجري ولا يعرف سببا لقدومه الى هذا المنزل البعيد عن بيت أمه، ظل يبحلق في الوجوه، أب يعرفه من سنين قليلة حيث علم من الجيران ومن أمه أنه هو أبوه الذي طلق أمه فأخذته قطعة لحم طرية الى منزل والديها، لم يكن يفقه وقتها معنى أن يعيش بعيدا عن أمه ولا يعرف كل ما يقال حوله من تشعبات وحكايات تفوق دماغه الصغير فيظل يبحلق في الوجوه وتأخذه العبرات دوما فيسيل ذلك الماء المالح منحدرا من عينيه النجلاوين الى شفة فكه الاعلى ويتقاطر على أسنانه الناتئة، لم يكن يفقه سببا واحدا لقدومه، مثل فرخ الطير كان قد ألف فقر أمه وجدران بيتهم الوحيد الذي شيدته أمه حين قبضت مؤخر صداقها، فقط ما يكفي لبناء غرفة في أقصى قطعة الارض المجاورة لمنزل والديها التي تبرع بها أبوها أو هكذا يظن، بيت ليس فيه سوى أدباش بالية ووسدة مازال يتذكر تلك الثقوب الكثيرة التي تظهر من لوحها

وخشبها، الآن ربما فهم أن السوس هو الذي صنع بها ما صنع، بيت بارد دائما لا يغطي قاعه سوى حصير بال متلاشية عيدانه ومسلولة خيوطه، يعمد كثيرا حين كان صغيرا صحبة إخوته الآخرين الى جذب العيدان وقصمها ويساهم في تفتيت الحصير، ومازال يذكر أن لا سرير في البيت بل كدس من الاغطية القديمة البالية المختلفة ألوانها والتي إعتاد أن يرى أمه ترقع ما تمزق منها كل يوم.. كل يوم، بيت اذا أمطرت السماء دفعوا فردتي الباب اللتين لم تستطع أمه ولو مرة واحدة أن تطبقهما على بعضهما كي لا ينساب ماء المطر الى فراشهم ولا تتسرب الريح والهواء البارد الى أطرافهم المثلجة كل شتاء وربيع وخريف، مازال يذكر ذلك الفتى الاسمر النحيف الناتئة أسنان فكه الاعلى أن الريح تفاجئهم أحيانا اذا هاجت بقوة فتنخلع الفردتان ويأتيهم البرد الى حد العظام فيتململ ذلك الطفل الصغير وإخوته، لكن أمهم تسرع من جديد لاعادة الفردتين الى وضعهما وتطبقهما ثانية وتضع خلفهما سطل الماء الوحيد، ويحدث أن يجفوه النوم إذا أفاق على صوت الريح وانفتاح الباب بتلك القوة وذلك الدوي فتأخذه أمه الى حضنها أو تضمه وتهدهده وتقول كلاما لم يكن يفهمه ساعتها، ولكنه ليس يدري لماذا كلما استعاده هاجت في الروح الاحزان وامتلأت الحدقتان ماء مالحا ينساب قطرة قطرة على أسنانه الناتئة، بيت ليس فيه كما يذكر جيدا سوى خابيتين في الركن الايمن منه، واحدة فارغة والاخرى نادرا ما يكون فيها قليل من المحمص الذي يتبرع به اليهم جدهم من عولة العام، اذ لم تكن أمه قادرة صنع عولتها، لم تكن قادرة على شراء كيس من السميد أو كيس من القمح، ولكنها كانت، كما يذكر جيدا قادرة على دائما على إعداد العولة في الديار الاخرى، منازل الحومة وديار إخوتها والجيران الطيبين الذين كانوا يعطونها صاعا أو صاعين من عولتهم لترمي بها في قاع الخابية في الركن الايمن لذلك البيت الوحيد في منزلهم النابت في الخلاء كيد مقطوعة من جسد القرية المتكئة على البحر... بيت وحيد وسط سانية صغيرة ذلك ما فتح عينيه عليه ذلك الطفل الاسمر الصغير، أربع رمانات وثلاث تينات وبئر غير عميقة إذا أمطرت الدنيا تفيض بمائها فيعمد صحبة إخوته الى إدلاء أرجلهم وغسلها فيها دون عناء ملء السطل، بئر لم يكن ماؤها حلوا بل مالح لا يصلح للشرب ولكن لغسل الاواني والارجل والوجوه، وكان ماؤها يبرد كثيرا في الشتاء فكان الفتى يتعب أمه كثيرا قبل ان يرضخ ويتركها تدلك به وجهه الصغير، فقد كان يفضل لو بقي كذلك حتى لا تثلج خداه وأرنبة أنفه ويرتعد فكاه وتصطك أسنانه الناتئة، في الليل حين يندس بين إخوته وأمه لينام غالبا ما يؤرقه صوت البوم الذي يعشش في النخل وأشجار الصنوبر القريبة من منزلهم، كان يكره صوتها، مازال يكره صوتها، كلما سمعه الآن بعد اكثر من أربعين سنة تمططت ذكريات عديدة واستيقظت آلام وأحزان جمة وأعادته كما كان قطعة لحم طرية تسير على حافة بركان وتصارع رغم طراوتها كل مصاعب الدنيا، كل هموم الدنيا في ذلك المنزل المقطوع من جسد القرية والذي ليس فيه سوى غرفة واحدة اذا أزّت الريح طار قبلها الى صدر أمه واذا لعب البوم اتسعت حدقتاه وارتمى بين احضانها فتهدهده وتقول كلاما مسترسلا يشبه المحفوظات التي يتعلمها في القسم، ويسربله الحزن وتغشاه سحابة الكآبة فتندلق الدموع من عينيه ساخنة حارة مالحة فيتلمظها دون شهقة أو صوت، لا احد يشعر به، كان ذلك الفتى اذا بكى، بكى بصمت ... كم كان يبكي.

مختلف هذا المنزل الجديد عن بيت امه، إنه أفضل بكثير، ولكنه لا يدري لماذا ود في تلك اللحظة، وهو يجلس على الحصير ينتظر ما سيحدث، لو طار، حلق وحط على شجرة رمان في سانيتهم الصغيرة التي تحيط بيتهم الوحيد، لماذا أتى به هذا الرجل الطويل ذو الشاربين السوداوين الى هنا، ماذا يريدون منه، كبرت الاسئلة والطفل مازال طفلا، تعددت الصور والطفل مازال ينظر بعيني فرخ الحمام، ولم يدر لماذا أحس أن

أمرا جسيما سيحدث قريبا وعاجلا لعله الآن، كان يحملق في هذه المرأة الجديدة المختلفة عن أمه، بيضاء مثل جارتهم، وينظر الى ابيه الواقف امام باب السقيفة يدخن سيجارته، وينتظر ما سيسمع وما سيقولونه، كان قد كبر فجأة، مرت سنوات عديدة، أحس لحظتها أنه رجل وأنه قادر على الفهم، بل إنه فهم كثيرا يومها، فهم أنه يجب عليه أن يتصدى لأخطار محتمة، وأنه سيشقى ويتعب وسوف يبكي كثيرا وطويلاً. هل ساعة مرت ؟ هل ساعتان ؟ أم سنة من العمر المرير لكي يفهم ذلك الطفل الاسمر النحيف أن عليه أن يفرح وان يسعد ككل الاطفال الذين في سنه أو أصغر منه، أو هكذا كان من المفروض أن يتم الامر، ولكنه تلقى الخبر ببرودة الصقيع وجمود الثلج، كأن الامر لا يعنيه، كأنه ليس يوم فرحه الاول، اليوم الذي تلتم فيه العائلة كلها والاقارب والجيران، ويلبس الكسوة الجديدة ويحنون كفيه ويرسمون على جبينه نقطاً، ولكنه كان لا مباليًا، يسمعهم يتحدثون عنه، وكأنهم يعنون طفلا آخر، إلا أنه فهم شيئا واحدا وهو عليه ان يكون رجلا وان يكون شديدا وصلبا حتى لا يتكسر ولا ينهزم في غياب امه التي لا تدري الى ذلك الوقت ان رجلا يدعى ابوه خطفه من نهجهم الضيق حين فاجأه وحيدا وحمله على دراجته وقاده الى بيته ليختنه دون علم امه ولا اخوته الاخرين ولا ابناء خالته ولا أصحابه من الحومة التي فتح عينيه فيها حين اخذته امه قطعة لحم على صدرها وعادت الى والديها بعد ان طلقها هذا الرجل الواقف الان امام باب السقيفة يدخن سيجارته ويناقش زوجته البيضاء في امر الختان، ختان ذلك الطفل الاسمر النحيف وأخيه الآخر الذي لم يكن موجودا ساعتها في تلك الدار.

سنوات عديدة مرت على تلك الذكرى، ولكن ذلك الفتى مازال كلما استعاد صورة ذلك اليوم الذي اخذ فيه ليختن يضيق صدره وتندلق الدموع من عينيه لأنه كان يود فقط لو حضرت أمه ختانه، لو رأى اصحابه واترابه، أبناء الجيران وابناء خالته واخواله محيطين به يلعبون ويضحكون ويصفقون صائحين : (قصوها له... قصوها له) ... ولكن لا أحد حاضرا منهم وحده قدام قدره المحتوم، كيف يمكن أن يتم كل هذا دون علم أمه، مذ كان صغيرا.. صغيرا، كان يحضر حفلات ختان أبناء الجيران وأبناء أخواله وخالاته وكان يسأل أمه دائما : متى سألبس البدلة الجديدة يا أمي ويأتي الطهار ؟ فتشيح عادة بوجهها أو تحاول إدارته الى ناحية اخرى حتى لا يرى ما يجري من دموع ساخنة على خديها، وتقول له : في السنة القادمة وتمسح على عينيها براحتها، لم يكن يدري لماذا تبكي أمه، ولم يكن يفهم لماذا تأخر ختانه كثيرا فقد أدرك السنة الثالثة من الدراسة وكل زملائه في القسم مختونون الا هو، لم يكن يعلم ساعتها، ولكنه فهم ذلك بعد سنين طويلة أن أمه لم تكن تستطيع إطعامه وإخوته فمن أين لها نفقات ختانه، وكيف لها أن تصنع ذلك والرجل الذي طلقها قد يأتي في كل لحظة لأخذ هذا الفتى النحس الذي لم تقض به سوى ستة أشهر مع ذلك الرجل.

في الليل توافدت على المنزل بعض النسوة ورجل أو رجلان، لا يذكر بالضبط، وقدم أخوه الذي يصغره بثلاث سنوات والذي سيختتن معه في نفس اليوم، وانتقل الجميع الى بيت آخر من ذلك المنزل، بيت على شكل قبة، طويل جدا وقديم، ظل ذلك الفتى يحدق في سقفه الدائري ويتساءل كيف لا يسقط هذا السقف على الناس وكيف يستقيم البناء بذلك الشكل، تفرقت النسوة على الحصائر في ذلك البيت، وأوقدت واحدة منهن الكانون ووضعت فيه البخور وحشائش اخرى فتصاعد الدخان وتناثرت رائحة يكرهها ومازال يكرهها، تذكره برائحة الزوايا وبيوت الأولياء، ثم قربن ذلك الفتى وأخاه وألبسنهما ثيابا جديدا، فكان يتثبت من كل قطعة توضع على لحمه، تلك أول مرة يلبس فيها قميصا جديدا أبيض ناصعا، وتبانا هو الآخر أبيض وسورية لم يعد يذكر لونها الآن ثم أقعدنه في حلقتهن، وأعدن نفس المشهد مع أخيه، وحين قرفصا قبالة بعضهما تعالت زغاريد النسوة، وكان يحملق في

وجوههن، يتثبت من ملامحهن لعله يبصر وجه أمه أو جدته أو جارة من جاراته ليطمئن فؤاده وتستقر الروح في مكانها ويعود للقلب خفقانه المعتاد، ولكن لا واحدة منهن كانت حاضرة، أمسكن يديه الطريتين وبدأت امرأة عجوز تضمد أصابعه بذلك الخليط الداكن ـ الحناء ـ فيما اهتمت امرأة أخرى بيدي اخيه، وكن يضحكن ويشربن الشاي الذي تعده واحدة منهن مقرفصة امام مدخل البيت، كلما قدمت امرأة الا وصاحت : كدت تقلبين براد الشاي، فلا هي انتقلت من مكانها ولا قدوم النسوة توقف، وكان الفتى يدقق في كل شيء، في الوجوه الغريبة، في محتويات البيت الذي لم يكن فيه سوى خزانة عالية تتوسطها مرآة كبيرة ليس لهم مثلها في بيتهم القصبي هناك في أطراف القرية، وطاولة تبدو جديدة عليها كثير من الكؤوس ومن الاباريق، وأدباش مكدسة في كل أركان البيت، ومصباحان جديدان على ما يبدو ينيران الغرفة فترتسم اخيلة النسوة على الحيطان، وبعض الصبايا والصبية يتناثرون بين الأرجل المنفرجة فتظهر سراويلهن وأفخاذهن، وكن يتحدثن كثيرا، لا يصمتن، أحاديث مختلفة ومختلطة، كان عاجزا عن التركيز وفهم ما يضحكهن خاصة، وكان لأصواتهن جمال ورنة مازالت تنقر على دماغه الى الآن، مرت ساعة أو اكثر والفتى مقرفص بين النسوة يرمي ببصره كل لحظة نحو الباب عله يرى رجل أمه وهي تجتاز العتبة وتدخل البيت، كان يعرف أنها ستأتي حتما وأنها لا بد أن تعلم بختانه، لا بد أن يصلها الخبر وأن تأتي، ولكنه لم يكن يفهم لماذا تأخرت الى الآن وقد حط الليل على ذلك الحي واسودت الانهج وغطست القرية في لحاف أسود لا يشوشه مصباح واحد سوى ما يتسرب من شقوق الابواب أو النوافذ من نور خافت تبعثه المصابيح الزيتية في ذلك اليوم الرصاصي من آخر خريف سنة 59. وفي لحظة لا يمكن أن ينساها، وقد جاوز الاربعين الآن، أحس بحركة غريبة، زوجة أبيه تنتصب واقفة وتغادر البيت الطويل وامرأتان اخريان تصطحبانها ثم يخرجن كلهن ويعدن وبينهن أمه، حين التقت نظراتهما فاض الحزن والأسى واعتصرت سنوات الجوع والحرمان والذكريات الداكنة من يوم أن فتح عينيه على هذه المرأة القمحية الوجه والسوداء الشعر والتي حملته منذ ثماني سنوات قطعة لحم طرية الى منزل والديها يوم طلقها الرجل الذي يقولون أنه أبوه، تبدلت ملامح الفتى فجأة، تكمشت وجنتاه وفاضت الدموع وشهق بصوت لم يخفت الا بعد دقائق عديدة حين جلست أمه حذوه وهدهدته وابتسمت في وجهه قائلة له : سأبيت بجانبك يا ولدي... ها أنا بقربك، لا بد أن تفرح مثل كل أقرانك يا ولدي، تلك هي الليلة الوحيدة التي رأى فيها ذلك الفتى الاسمر الناتئة أسنان فكه الأعلى أمه في هذا المنزل، ليس يدري ان كانت قد نامت أم لا في هذا البيت الذي تمنى لو فتح عينيه على مشهد مازال يحلم به الى الآن وقد اكتهل، أن يرى أمه وأباه تحت سقف واحد، هي ليلة واحدة، حين اندس ذلك الفتى تحت الاغطية اقتربت منه أمه، وضعت يدها اليسرى على رأسه ويدها اليمنى على جنبه وأخذت تهدهده وتصطنع ابتسامة توزعها بين الحين والآخر على الحاضرات، كان يعرف أن أمه لم تكن تضحك بل كانت تبكي وتذرف دماء في داخلها، هو يعرفها جيدا، كلما اشتد الزمان عليها ضمته الى صدرها وتعمدت رسم ابتسامة على وجهها القمحي، ولكنه يعرف مجرى ماء العينين ومصب الهموم هناك داخل قفص الصدر، كلما دق الخافق بللته دموع العينين. هل نام تلك الليلة ؟ هل أطبق جفنيه كعادته حين يلتصق جنبه بجنب أمه، لم يعد يذكر بالضبط ولكنه حين أفاق صباحا لم يجدها بجانبه، سأل بعينيه البريئيتين النسوة اللواتي كن يرتبن البيت ويسمع حديث بعضهن من صحن الدار، لم تطل حيرته كثيرا لأن النساء فهمن أن الفتى يسأل عنها فقالت له إحداهن : لقد ذهبت الى منزلكم هناك وستعود في المساء عند الختان، هيا جهز نفسك لتذهب الى الحمام، كفكف دمعك يا فتى ولا تبك، ستعود حتما تلك المرأة القمحية، لك إخوة آخرون

ينتظرونها أيضا، لعلهم باتوا دون عشاء، لعلهم أفاقوا فلم يجدوها وتساءلوا مثلك تماما أين ذهبت، وماذا تصنع في هذا المنزل البعيد عنهم مع أناس غرباء، بل لعلهم تساءلوا لم لا تختن بينهم ؟ ألست أخاهم ؟ ألست الذي حين فتحوا أعينهم أول مرة وجدوك تأكل معهم وتشرب من إنائهم وتنام حذوهم على نفس الحصير البالي وتتغطى معهم بنفس الغطاء؟ من سيجيبهم عن أسئلتهم التي تلمع في أعينهم، من يفسر لهم هذه المتاهة الكبيرة، وكيف سيفهمون أنك لست واحدا بل أنت شظايا مشتتة في اكثر من منزل واكثر من حومة واكثر من بيت، لك الله يا فتى، لهم الله كيف يحدث كل هذا وكيف تستطيع بقامتك النحيفة أن تفهم كل ما جرى وأن تزيل غبش الاسئلة عن هذه الحياة التي سيجتك بعلامات الحيرة والشك، لا تبك يا فتى، وسر في تلك الطريق المسطرة، ستفهم كثيرا بعد ذلك، بل لعلك ستتمنى لو أنك لم تعرف شيئا ولم تفقه من هذه الاسئلة لغزا واحدا، ولم تتبين خفايا السراديب المعتمة المظلمة المتشابكة، ضمد جرحك واستعد إنه يوم فرحك الاول، عليك أن تحتفل به كما تشتهي كما تتمنى.

مساء كان الفتى مرتديا ثيابه الجديدة، يقف بجانبه أخوه، كان أسمر مثله ولكنه أطول قامة، وكانا خائفين كثيرا ككل الاطفال، حين قدم حلاق القرية، عم خميس رحمه الله، أدخلوهما الى الغرفة الطويلة، وتعالت زغاريد النسوة، لحظتها رفع ذلك الفتى الاسمر الناتئة أسنان فكه الاعلى رأسه عله يرى أمه مرة اخرى، وفعلا كانت هناك في ركن قصي من المنزل كالغريبة، كالضيفة تنتظر أن يمد الحلاق أدواته ويختن ذلك الفتى الدامع العينين.

لحظات أو لعلها دقائق وكان الفتى بين أبيه ورجال آخرين لم يعد يذكر وجوههم ولا أسماءهم ولكنهم كانوا فرحين، واشتم منهم رائحة غريبة سيفهمها حين يكبر، لم يطل ذلك المشهد كثيرا لأنه سرعان ما أمسك به رجلان ورأى لأول مرة المقص الكبير وتلك الحقيبة الصغيرة التي تجمع كثيرا من الادوات المخيفة وقوارير صغيرة لا يعرف ما تحويه ولفائف وضمادات، وحين أزالوا عنه تبانه الابيض وشرع الحلاق في مهمته وككل الاطفال في ذلك الوقت قال له الرجال : أنظر الى فوق لترى الحمامة أو العصفور، وككل الاطفال رفع ذلك الفتى الاسمر عينيه الى السقف فلا حمامة هنالك ولا عصفور وأحس بلسعة حادة وصوت المقص يعلن ختانه، وعندما كانت النسوة يزغردن كان يصيح : أمي... أمي... أمي وشاهد الدم الاحمر يتقاطر من بين فخذيه، فيما كان الرجال يهنؤون أباه، ذلك الرجل الطويل صاحب الشارب الاسود المحفف، ثم أسرعت النسوة وأخذنه الى فراشه، لحظتها أطل وجه أمه وجلست بجانبه، يد تحت رأسه ويد على جنبه وظلا ينظران في وجهي بعضهما، وكانت الصور تتوالى وتمر لتعصر شريط ثماني سنوات من الحزن والغربة والفقر في ذلك المنزل النائي المقطوع عن القرية، وفي ذلك البيت الوحيد حيث يجلس الآن إخوته الآخرون متسائلين عما يحدث لأخيهم الذي تربى بينهم، ولماذا حين حان موعد فرحه أخذوه الى منزل آخر، ولم لم يرافقوه هم أيضا ليفرحوا معه ويضيحوا مثل كل الاطفال :

«قصوها له .. قصوها له»... ولكنهم كانوا بعيدين عنه وكانوا حزانى في يوم ختان أخيهم، في ذلك اليوم الرصاصي الكئيب الداكن من أواخر خريف 1959.

قصة

مصطفى الكيلاني

طوفان الساعات الميتة

(تدور أحداث هذه القصّة عام 2725 بعد ميلاد المسيح، الرؤيا حَدَثَتْ ولا مَرَدَّ للكتابة... كان ذلك في ليلة مُمْطِرَة من ليالي الخريف القريبة، وعلى السارد أن يتحمّل مسؤوليّته كاملة في نَقْل ما أبصره بين النوم واليقظة) :

اصطفّوا أمام شركة تزويد الأكسجين في ساعة مُبَكِّرَة قبل طلوع الشمس. عبد الستّار مدير الشركة فَرَّ في أوّل ليلة البارحة في زمن سَيأتي، من الجموع الغفيرة وصيحات الغاضبين وحشرجات المتسوّلين ممَّنْ باعوا قواريرهم النُحاسيّة المُخصّصة للتَنَفّس مُقابل دنانير قليلة أنفقوها في شراء الخُبْز المُصَنّع وعُلَب الياغُرت... ركب سيّارته الرابضة في الساحة الخلفيّة. لبس خرطومه وأوْثَق إلى الظهر قارورة الأكسجين الأنيقة التي تليق بمُوَظَّف سام في مستوى مسؤول إداريّ من الدرجة الأولى. استطاع بذكائه العمليّ إغلاق باب البحر وتخزين الهواء في بالونات بلاستيكيّة هائلة استوردها بالقصد من بلدان صديقة شهد لها العالم بتقدّمها العلميّ والتكنولوجيّ حَدّ الإذهال. هَبَّتْ نَسْمَةٌ خافتة سرعان ما ابْتَلَعَهَا دُخان المصانع القريبة ودوّي انفجار في أسافل أقبيّة الشركة اهتزّت لَهُ الأرضَ، فأدركت الجموع أنّها بالونة هواء في حجم كذبة تاريخيّة انفجرت لسَبب مجهول. بكى طفل على ظهر أمّه كان يحمل قارورة صغيرة تُشبه رَضّاعة في حَجْم عَامه الأوّل الذاوي... اشتدّ ذُعْرُهُ لحظة الانفجار الهائَل... حرّك خرطومه الصغير بتشنّج حتّى كاد يُسقط قارورة أمّه الموثوقة إلى كتفها وعنقها في زحمة الخائفين من الموت بالاختناق... مرّت ساعة كأنّها ألف عام... الأقدام الحافية مُبلّلة بزيت مُحرّكات السيّارات المُسْتعمَل، والبحر السجين في الاتّجاه الآخر للقضبان الحديديّة السَميكة تصطخب أمواجه في هَدْأة آخر طيف للظلمة المتلاشية...

عَند الثامنة صباحًا فُتِحَ البَاب الكبير المُفضي إلى رَدْهَة القسم التجاريّ... اندفع سيل الرجال يحملون قوارير أبنائهم الصغار الاحتياطيّة وتعَثّر بعضهم في زحْمَة المتدافعين بالأيدي والأكتاف، فتساقط العَشرات وتصادمت القوارير فأحدثت قرقعات كأنّها صليل أسْلحَة بيضاء في معركة وهميّة... حاولت الأرامل دون جدَوى الوصول إلى أوّل الصفّ الطويل المُلتوي كَثُعبان

زَمَن الأكسجين الحبيس... كان تجّار التقسيط في المكاتب المجاورة ينعمون بالهواء الطليق قريبا من ديوان عبد الستّار الفرهودي يخطّطون لتوزيع مُنظّمٍ آخر يُرفّع من أسْعار الأكسجين.

النَسْناس الرجل القَزَم صاحب نظريّة التلويث الشامل وتحويل وجهة الأكسجين من المدينة إلى البحر المُسيّج بأسْلاك مُكَهْربَة حاضر بصورته المُعلّقة في مجمل مكاتب الاستيراد والبيع بالجملة والتقسيط... كان يبتسم مثل زعيم في تاريخ بعيد وعيناه الساخرتان تُنذران بويل أعوام قادمة وتُحذّران منْ مَغبّة الوُقوف في وجه العاصفة.

بعد أن شرب عبد الستّار قهوته الصباحيّة دَعَا بالهاتف كاتبته الخاصّة وأذن باستقبال تُجّار السوق السّوْداء... أصدر أوامره الصارمة لرجاله قبل بدْء عَمله المُضْني «أخْرجوا مَنْ باعوا قواريرهم والّذين سُرقتْ منهم إلى الشارع واحذروا من آخر الحشرجات، فَقدْ يندفع أصحابها إلى أعمال يائسة كالحرق والتكسير وشَتم واضعي برنامج التنفُّس العامّ، ولا تنسوا تجميع الجثث قَبل أن ينتشر طاعون الموتى بفقدان الأكسجين... ! احذروا من سُرّاق الليل ! أطْلقوا النار إنْ لَزم الأمر ! لا تدعو الجثث تسقط في الماء أو قريبا من مخازن الهواء الاحتياطيّ !...»

بدأ عبد الستّار الفرهودي الاجتماع بجُمل من كتاب علميّ للنسناس يضع المبادئ الكبرى لفلسفة استثمار الأكسجين، ثمّ حَدّدَ جدول الأعمال ودَعَا جميع الحاضرين إلى إبْداء الرأي دونَ وَجَل... الهذيلي البلْطي تحدّث عن أخطار سرقة القوارير ودعا إلى خطّة عاجلة لمقاومة هذا المرض الاجتماعيّ البالغ الخطر... صالح شيشة اقترح الترفيع في سعر الأكسجين وتوظيف الإعلاميّة في ضبط سُكّان المدينة وتثبيت الأسماء على القوارير برُموز خاصّة يستحيل تقليدها. فرج قَطّوسة تقدّم بمشروع تفصيليّ لإحكام التصرُّف في الأكسجين بصُنْع خراطيم جديدة واستعمال كمّيّات قليلة من الهواء المُلوَّث دون حصول أيّ تَسَمُّم مباشر ومزيد الإرشاد لحُسْن التصرُّف في كَمّيّة الأكسجين كأنْ يُدْعى الفرد إلى التنقيص من الحركة والإخلاد إلى الراحة الدائمة والمشي عند اللّزوم وتحاشي أيّ جهد إضافيّ كالتفكير والكلام بجميع أصنافه من اغتياب وتذمّر ووشاية وكَذب وثَرْثَرة... فَيُملأ الفَراغُ بالطعام ومشاهدة التلفزيون والفرار من الوقائع إلى الأحلام والتشجيع على مهنة قراءة الكفّ والفنجان والاحتفال برمضان باللّيل والنهار وتشريك الكبار والصغار في حكايات الإنس والجان في انتظار أن ننتقل جميعًا من مملكة الإنسان إلى آخر الأزْمَان...

كان عبد الستّار الفرهودي يُنصت بانتباه إلى أعضاء مجلس إدارته ويخطّ ملاحظات بين الحين والآخر... مرّت ساعتان ـ تقريبًا ـ وآلاف الرجال والنساء يصطفّون في انتظار التزوّد بكمّيّات جديدة من الأكسجين، والوجوه المعروقة كأنّها في يوم الحشر تنتظر انتهاء الاجتماع... الطفل الرضيع المشاكس بات أزرق الوجه ولفظ الأنفاس في زحمة الأجساد المتراصّة وفي غفْلة من أمّه المتْعبة... لم تنتبه إليه... كانت واقفة قريبا من الشارع تنتظر حصّتها الشهريّة وخلفها تمتدّ جموع غفيرة كأنّها نهر من الرؤوس يخترق الممرّ الفرعيّ ويفيض على امتداد الشارع الرئيسيّ الموازي لشارع شركة تزويد الأكسجين العامّ. وعلى الأرضيّة المرمريّة يجلس شيوخ بثياب رثّة يُسْندون ظهورهم إلى الجدران الصقيعيّة ينتظرون أمْرًا بالمساعدة وقواريرهم شبه الفارغة تغطّيها أوحال الشارع المقفر في ليلة البارحة... كانت عيونهم تحدّق في الفراغ لعلّها تتذكّر هواء الحقول وفراخ الحائط وصخب الأمواج ولبّات الجياد تلاحق الشمس وهدير العاصفة وجنون الماء في اللّيالي المُمْطرة... كان هناك فتى مجنون يقف أمام باب الشركة ويغنّي... «جنّات» التي أحبّها لم يَعُدْ يَذْكُرُ تفاصيل طلعتها البهيّة والخرطوم البلاستيكيّ الذي بينه وبين موته الوشيك وحُبّه القديم ينتزعه حينا ويعود به إلى أنفه المُدَمّى حينا آخر إلى أن زلّت به قَدَمه فسقط وانغرس مسمار في البلاستيك المترهّل.

سرى الهواء خفيفا كأنّه صَفير أنف مزكوم إلى أن تَبَدَّد في زحمة المكان... فارتعش الفتى مثل سمكة خارج الماء وتلوّى إلى أن فقد الأنفاس وعيناه تحدّقان في الفراغ وطيف «جنّات» الضائعة.

العاشرة. رنّ جرس الهاتف. علم عبد الستّار الفرهودي بآخر أنباء بورصة الأكسجين وبالاجتماع الدوليّ الذي انعقد في إحْدَى عواصم الشمال فأصابه ذعر مفاجئ لأنّه سَيُضطرّ إلى تزويد السوق الخارجيّة ببعض الكمّيّات نتيجة تصحُّر البحار في بلدان الشمال ونزول الأمطار الغازيّة دون انقطاع وموت الحيوانات والأطيار وانتحار الأشجار... لم يَرَ ضَرُورةً لإعلام أعضاء المجلس بالكارثة مخافة أن يتسرّب نبأ التفريط في المنتوج القوميّ فيختلّ نظام الشارع وتعمّ الفوضى كلّ الأماكن... فكّر في حيلة لإنقاذ الموقف وإخفاء ذعره المباغت فلتجأ إلى عَقب سيجارة قديمة تَلَقَّفَهُ من مرْمَدَة مُهْملة ثمّ أشعلَه كي يوهم الجماعة بالخير الهوائيّ العميم، ولكنّه تَورَّط في عمل مُشين ترفضه أخلاق المدينة الجديدة، فمنذ أن استشرى طاعون الهواء المسموم والقانون يمنع التدخين، لم يصدّق الرجال أنفسهم... تهامسوا... السكريتيرة السمراء صاحبة الشعر الأشقر والنظّارتيْن السَوْداويْن لامست ركبته بعيدا عن الأنظار بكعب حذائها البرتقاليّ المُوَشّى بمسامير صفراء لتحذيره من الخطإ. فأسرع إلى إطفاء العَقب بتشنّج مفضوح واعتذر لرجاله قائلا: «أريد فحسب أن أمتحنكم وقد أعجبني موقفكم الصامت وإيمانكم العميق بمبادئنا ودفاعكم المستميت عن المصلحة العامّة... !

دقّ جرس الهاتف عديد المرّات... أحسّ عبد الستّار الفرهودي بأنّه المقصود قبل غيره، وعليه أن يجد حلاً سريعا قبل أن تحلّ الكارثة بالجميع... خارج قاعة الاجتماع حَدَثَ ما كان مُنْتَظَرًا: «جنّات» التي ظنّها السارد ميّتةً إلى مبنى الشركة... كانت فتاة في العشرين ترتدي ثيابا سَوْداء وتضع على شفتيها وخدّيها الأخضر والأصفر والبرتقاليّ... ابتسمت أو كذلك تراءى المشهد في زحمة الوقوف والانتظار لمّا أبصرت جسد عاشقها الفتى المجنون... لامست جثّته بطرف محفظتها اليدويّة السَوْداء وأطلقت ضحكة ماجنة ثمّ اخترقت الجموع الغفيرة وحيّت برأسها الحرّاس المدجّجين بمُسدّسات اللاّيزر والبنادق ورشاشات الكلاشينكوف، فأزاحوا أمامها الحاجز الحديديّ كي تمرّ إلى مكتب خلفيّ لقاعة الاجتماعات وتستلقي هناك على سرير مخصّص لمثْل هذه المناسَبات... نزعت أدباشها كما تفعل في كلّ مرّة... أغمضت عينيْها كي ترى في صَمْت خلوتها عبد الستّار الفرهودي صُلبا متسامقا لا يرحم في أوقات جنونه السريريّ، يحرث جثّتها بهياجه الثَّوْريّ المتقطّع ونزيف أنفاسه المتعطّشة إلى الدم.

وبرقت في ذاكرتها صُور المتسوّلين والأطفال والشيوخ يفقدون قواريرهم ويرتعشون كأسْمَك تلفظها شباك الصيّادين وأشباح القطط والنوارس والبحار القديمة والقباب والمراقص اللّيليّة والمواخير والشعور المتماوجة والخيول تركض تركض تركض وحقول القمح والسيّارات والقاطرات المُعَطّلة والساعات الحائطيّة في الساحات الكبرى أشلاء هالكة... همّت بمكالمته هاتفيّا لإنهاء الاجتماع الطارئ وإرجاء النظر في القرارات الحاسمة ولكنّ الصخب غير المعتاد القادم إليها من شقوق الباب الفاصل بين الغرفة وقاعة الاجتماع اضطرّها إلى تأجيل المكالَمَة... أدركت حَدْسيًّا أنّ الأمر خطير في هذه المرّة وعليها أن تنتظر... مرّت الدقائق ثقالاً والرجال في القاعة المجاورة يتدارسون آخر أنباء بورصة الأكسجين...

عبد الستّار الفرهودي مسكون بالرعب حدّ أنّه نَسي موعده الأسبوعيّ مع «جنّات» المُدلّكة المختصّة في معالجة أمراض العروق والمفاصل المستلقية هناك على سرير خَلَواته بعيداً عن هموم الشُغل وأوامر مالكي خزّانات الأكسجين الكبرى في المدينة وسادة استثماره العالميّ وعن شجارات أبنائه التي لا تنتهي وعن ذكريات زوجته القتيلة.

حينما فارقت زوجته الحياة في ذلك الحادث الأليم أشار عليه باسم ابنه الأكبر بعد شهرين من الدفن بالزواج، ولكنّه رفضَ مُتَعَلِّلاً بأشغاله ومسؤوليّاته الكثيرة... تذكّر ارتعاشتها الأخيرة... هَمَّ بملاحقة سارق قارورتها، ذلك الفتى المديد القامة الذي أبصره يقفز من سياج الحديقة ثمّ يركب درّاجَةً وعلى كتفه قارورة الأكسجين وبإحدى يديه الخرطوم البلاستيكيّ... كاد يُمسك به لَوْلا صُراخ زوجته عند الاختناق حال دون الاستمرار في الملاحقة واضطرّهُ إلى محاولة الإنقاذ، ولكنْ دون جَدْوَى.

منتصف النهار. سماء المدينة كابية بسُحُب فولاذيّة تحجب قرص شمس باهتة فَقَدَتْ وهَجها منذ الانفجار الكونيّ الهائل. البحر لم يعد بحرا والنوارس ميّتة بلا أجنحة والأسماك والحيتان هياكل عظميّة والكلاب والقطط السائبة منتفخة الجثث سوداء ملطّخة بزيت السيّارات المستعمَل مُفتّحة العيون، والروائح الكريهة في كلّ الأماكن، والسيارات معطّلة ومحطّات البنزين مقفرة، والجنازات في كلّ الأحياء: رجال يلبسون برانيس رماديّة ويُتَمْتِمُون بكلام لا يفهمه إلاّ الأتقياء يذهبون ويجيئون إلى المقبرة الرابضة في أسفل الجبل الأجرد، يحملون النُعوش ويعودون بها فارغة...

تكدّس الآلاف في الساحات الكبرى ينتظرون أقساطهم من الأكْسجين. بَدَا التعب شديداً على الوجوه واستشرى المَلَل في النفوس... لم يتوصّل عبد الستّار الفرهودي ورجاله إلى ضبط برنامج واضح للتقسيط، والجموع الغفيرة في الشوارع الرئيسيّة والساحات ينتظرون إطلاق سراح البحر... «جنّات» في بَدْء شهوتها تُغَالب السرير وتنتظر قاتلها بفارغ الصبر...

الحُرّاس المدجّجون بالسلاح على أهبة الانفلات من قيودهم... ارتفع صوت الفتى السارق قاتل زوجة عبد الستار مُدَوّيا في صمت الوجوه الميّتة... هرع مدير شركة تزويد الأكسجين والسكريتيرة والرجال و«جنّات» إلى النوافذ المُطلّة على الردهة. لمّا هَمَّ عبد الستار بإصدار أمْرِ الاعتقال ألقى الفتى قارورته النحاسيّة على بلّور الباب الخارجيّ وتبعه العشرات ثمّ المئات ثمّ الآلاف في الشوارع والساحات الكبرى واندفعوا جميعًا نحو خزّانات الأكسجين... اقتحموا الشاطئ... بَدَا البحر في خلوته مُغَطّى بالنفط وزيوت السيّارات المستعملة وبالقوارير والأكياس البلاستيكيّة... كان الماء أسْوَدَ والهواء عَطِنًا ممزوجًا بزفورة لَحْمٍ مَيِّت...

حينما فَجّرُوا خزّانات الأكسجين في الضاحية الشرقيّة ارتفعت صفّارات الإنذار وأطلّت من الأقاصي سُحُب سَوْداء داكنة، ثم عصفت الريح وتطايرت أكياس البلاستيك في سماء المدينة واهتزّت الأرض كأنّه البركان يُنذر بانتهاء العالم أو يُبشّر بميلاد عالم جديد...

قصة

الهادي بن منصور

إبليس

لَمْ يكن نَبَأ قيام الحرب بأكثر وقعا على عقول البعض في قَرْيتنا، من كلمة قالها الحاج نصر الدين. قالها على مَسْمَع الحاضرين صَلاَةَ الجمعة. في ذلك اليوم كان جميع من في المَسْجد قد أحْسَن الوضوءَ ولم يُدَغْدغ النّعاس جفون المنصتين للخُطبة.

وكان الحاج نصر الدين يجلس في مكانه المعتاد، بين عمودين يُشكّلان قَوسا من أقواس المسجد. جَنْبَ أقرب عمود لمنبر الإمام. ولطالما نصحه الإمام بالإبتعاد عن ذلك المكان حيث يوجد الشيطان. كان يقول : «يا أيها المؤمنون تَجنّبوا الأقواس فهي مجالس الشيطان». ولكن الحاج نصر الدين يستمرّ في الجلوس بمكانه ذاك حيث لا يُنازعه أحد. وهو الذي يَصِلُ في العادة مُتأخّرًا نظرا لبُعْد مَزرعته عن المسجد وتَمَسُّكه الدائم بقيلولة قُبَيْل صلاة الجمعة. فَيَصِل المسجد وقد شَغَل الحاضرون الأماكن المفضّلة. فلم يكن ليقْبَلَ بالجلوس في الصّفوف الأخيرة. إنما يُفضِّل محاذاة أحَد الأعمدة، يُسند إليه ظهره حتى لا يَنْكفِئ إذا ما غَلبه النُّعاس. ثم إن المكانَ الذي اخْتاره يُمكنّه من إدخال غالبيّة المصلين في مجال نظره. فيتمكن من متابعة كل حركة يأتيها الحاضرون. والمسجد عند الحاج نصر الدين، هو المكان الوحيد الذي يَجْرُؤ فيه على التّحديق في وجوه أهالي القرية. فينظر إلى الواحد منهم، يُشهرُه بكيل من السبّ. ينقل نظره من واحد إلى آخر. يعاقِب البعض ويَغفر للبعض.

يعتقد الحاج أن هؤلاء يَكونون عزّلا داخل المسجد ويغلبهم الحياء من كثرة ذنوبهم. فَلاَ حَرَجَ عليه إنْ عاقبهم الآن وزاد من شُعورهم بالذّنب قبل أن يخرجوا ويُعاوِدُوا حماقاتهم.

كان الإمام قد صعد المنبر. ولاحظ الحاج نصر الدّين أيّ تيقّظ يملأ المسجد. فحتّى عمدة القرية لا يبدو عليه الإستعلاء ويبدو اليوم مهتمّا بحضور الإمام. وبدأت الخطبة. بسمل الإمام وحَوْقَل واستعاذ من الشيطان الرجيم الذي يُوَسْوسُ في صدور النّاس ويَغُرّهم بمتاع الدنيا، وحمد الله على النّعم وعلى كلّ حال. ثم قال إن الله قد شاء أن تقوم الحرب ولا رادّ لمشيئته وذكّرهم بغزوات الرّسول صلى الله عليه وسلّم. وبأن الله وعد المسلمين بالنصر طال الزمان أو قصر.

وحين بلغ أدعيته بأن استعاذ من عقوق الوالدين، كانت عينا الحاج نصر الدين قد شَخصَتا. وتتالت حركة رأسه وتسارعت. مُنْتقلا بنظره بينَ الإمام والمصلين. وفجأة انتفض قائما. صار قبالة المُنْصتينَ للخطبة وهم يبسطون أيديهم مردّدين «آمين». وصاحَ بكلماته تلك، التي قامت لها دنيا القرية. سَكتَ الإمام عندها. استغفر بعضهم وارتعدت فرائص البعض. حاول الإمام تدارك الموقف. حاول جاهدا أن يعلو صَوْته على صَدَى كلمات الحاج، فقال : «لا حول ولا قوة إلاّ بالله، أيها المؤمنون، ألم أقل لكم إن الشيطان يَحْبُو بين أعمدة المسجد !» ثم أمر بإقامة الصّلاة. يَوْمَها لم يغادر الحاج المسجد مع الخارجين، كأنما أراد أن يقنعهم بقربه من الله أو قد يكون خاف من أن يُرجم في الخارج حيث سَرَى الخبر بين الناس وعلت أصوات المصلّين خارج المسجد. أما الذين فاتهم المشهد، فقد بلغهم الخبر على عدّة روايات، قيل إنّ الحاج، أقدم حاج في القرية، قد كفر. وقيل إن هناك من شاهد ابليس يدخل في أنف الحاج قبل أن ينطق بثوان، وقال بعضهم إن الحاج قد شكّ في قدرة الله على نصر المسلمين. وقيل لم يكن صادق الإيمان منذ عُرف وإن حَجَّهُ باطل. ومنذ ذلك اليوم لم يظهر الحاج نصر الدّين فقالوا إنه تبخّر في صورة شيطان، ولذا فقريتنا لا تنفك تستعيذ من الشيطان الرجيم ومن الحاج نصر الدين الذي تسبب في هزيمة المسلمين.

بلقاسم الهاشمي البكوش

صفحة من كتاب العذاب

هذا اليوم استيقظت مع العصافير، بعد بائعي الصحف، وكنت وأنا أستنشق نسمات الخريف، وأسير عبر رمادية الصبح، وأنظر إلى الناس المبكرين إلى أعمالهم... أستعرض طرق التصرف في وجودي :

- أعمال عادية رتيبة ليس لها أي معنى يتصل بحياتي النفسية العميقة.

- اتصالات سطحية أخرى لا ينتج عنها أي تعارف حقيقي بين الذوات.

- وجوه لا تبدو عليها أية علامات تخص التساؤلات الكبرى.

- أفواه لا تصدر عنها إلا كلمات لا تدل على ثراء الباطن.

- حركات... اضطراب... ذهاب ومجيء... ارهاق وسعي محموم لتحقيق المزيد من التملك والمكاسب الخارجية.

- فرحات قصيرة عابرة لا تحمل صدق الأعماق.

- أحزان مباغتة... وأفكار مجنونة، متمردة...

- أحاديث لا تدور على أي محور ولا تخضع لأية منطقية ومضامين مجدية واضحة... إنها الخواء والتكرار وجدب الخيال.

... ثم ينتهي النهار... ويعود كل «سيزيف» إلى قاعدة انطلاقه كما يعود المحارب من مواطن المعارك والصدامات... وفي ظلام الليل ووحدة النفس... تبدأ حرب جديدة... فتتراقص في الذهن أزمات إعادة النظر والتعريف... ومحاولات حصاد المعنى... ويعود الخيال إلى الماضي محاولاً تفكيكه وتقييمه... ثم يمضي العقل مع الخواطر، ساعيًا لضبط تحاليل واضحة عن طبيعة الوجود والمعنى الأساسي... ويلهث وراء السرابات والفراديس الشعرية التي تشيد وتهدم في دقائق وثوان... ثم ينفذ الوعي المتعالي إلى السراديب الغّيبية... فتبدو الحياة في تركيباتها الخلوية... الذرية... وتنتصب الأشياء... في تكويناتها الأولية العجيبة... فتكاد الأذن تسمع ذبذبات الكهارب... والبصر يدرك الصفات المتنوعة للمُورِّثات والأحماض الأمينية.

وللحظات... تُزَاحُ أغشية الظاهر... فتتساقط الأقنعة وينشأ الدوار وتتيهُ النفس عبر سُدُمِ المجردات انطلاقًا من قواعد بيوفزيائية... ثم تنتصب الروح في

مواجهة أساسية أمام المحرك الأول.

وبدون إنذار... تندفع حالات الليل وتدور في شطحات مجنونة صاخبة... ويسيطر تنين الموت ويستولي على كل السلط الباطنية... ويفرض الجسد محدوديته وزواليته... وبقدر ما كانت نبضات القلب علامات للحياة، تصبح خطوات نحو القبر... وتختلط الواردات والهلوسات بعضها ببعض وتتمازج أصواتها وكأنها أصوات سكارى ما بعد منتصف الليل... ثم تنعدم الجاذبية الواقعية، وتنهار مختلف الأحلاف الوقتية المبرمة ضرورة، مع مختلف جبهات السائد... وتُفسخُ كل الهدنات مع كل الحتميات القاهرة... وتتعرى النفس من كل أثواب التنكر وتُلقي بكل مخالبها... وتُرقص رقصات الرفض والحنين والانحراف والبراءة والحق الأول... فتبرز الميول المحرمة والغرائز الخفية المكبوتة، وتنزع براقعها الاخلاقية المصطنعة... وتتكشَّف الأعماق بكل خاماتها وخفاياها ورواسبها وصلفها وحنينها إلى الحياة الطليقة ونرجسيتها المُسْتَعْصى علاجها عن كل ما قدَّمته آداب السماء من أناجيل، وصيدليات الأرض من أدوية... وتبدو سعة الهوة التي تفصل الفرد المتوحد، عن حضارات الكبت والتعاليم والضمائر الصناعية والأوثان المحنطة... فتضيق النفس وتتمرد على ما تحتويه هاته الأدغال من مواد مبيدة لكلّ فراشات الشعر... وينطلق نداء خفي محتشم للنجدة :

هذا الزورق الضائع بدون بوصلة ولا ربَّان... يوشك بحَّارُه، أن يحطمه الوعي الإضافي المتجاوز لأكثر ما تفرضه ضرورة العيش.

تُرى... من يسمع... و«أين توجد إدارة عقلنة الحياة»... ومن عنده فلسفة مجدية وعجلة إنقاذ... ؟

ـ الكتب : ليس في إمكانها إلا تقديم صيغ لفظية لا تتضمن إلا أطلال معان وأصداء أصوات قديمة... وكلمات لا تعبر عن الأعماق ولا تثير المسائل الحقيقية الكامنة والظاهرة... وانها كبيوت العنكبوت وقصور الرمال.

ـ الناس : انهم محشوون تبنًا ونوايا حسنة في حالة تأجيل دائم ولا ينطوون على أي عالم أكبر... ومشغولون دائمًا بمشاريع التملك... وانهم طبول وبطون... وبعد... أما أن «لصعاليك» العالم أن يتحدوا ويُنشؤوا المدينة الفاضلة ؟

ثم يَسودُ الصمت الخانق... وتزداد الظلمات كثافة... ويتمدد الغار الأفلاطوني... ولا تبدو أية معالم ترشد إلى غار حراء... على ان الإشكال الأساسي لا ينحصر في العثور على آثار مرور اليه، إنما يتحدَّدُ في عدم التناسب الفادح بين الكم والمعنى... فهذا الإنسان قد جُهِّز بمعدات حيوية وعقلية بالغة الروعة... غير أنه لا يستغل الا جزء ضئيل منها... وكأنه قد أسندت له مهام جمع الطوابع البريدية والأصداف الخاوية... !

وليست المأساة في الإستهداف للموت، انما في الاستهداف له رفقة العقل الذي يطمح إلى حياة أبقى وأنقى وأرقى... ! أيها الجسد... هل أنت وسيلة تكريم أو إهانة... ؟

يا هيكل الطين... إنك رسم زائل لا يتلاءم مع رغبتي في القدرة والدوام... وسوف لن أعترف بأنك «أنا»... ؟

فمن أنا إذن... وأين سجل تعريفي... ؟
وما هذا العبث... أين المعنى والرشد... ؟
وما هؤلاء الأطفال... أين «الإنسان»... ؟

ثم تنام النفس بعسر وخوف وتمرد وعذاب... لا يُبالي بها هذا الليل الطويل.

بيان 7 نوفمبر 1987

بيان 7 نوفمبر 1987

بسم الله الرحمان الرحيم

نحن زين العابدين بن علي الوزير الأول بالجمهورية التونسية أصدرنا البلاغ التالي :

أيها المواطنون أيتها المواطنات،

ان التضحيات الجسام التي أقدم عليها الزعيم الحبيب بورقيبة أول رئيس للجمهورية التونسية رفقة رجال بررة في سبيل تحرير تونس وتنميتها لا تحصى ولا تعد. لذلك أحببناه وقدرناه وعملنا السنين الطوال تحت امرته في مختلف المستويات في جيشنا الوطني الشعبي وفي الحكومة بثقة واخلاص وتفان. ولكن الواجب الوطني يفرض علينا اليوم أمام طول شيخوخته واستفحال مرضه ان نعلن، اعتمادا على تقرير طبي، انه أصبح عاجزا تماما عن الاضطلاع بمهام رئاسة الجمهورية.

وبناء على ذلك وعملا بالفصل 57 من الدستور نتولى بعون الله وتوفيقه رئاسة الجمهورية والقيادة العليا لقواتنا المسلحة. وسنعتمد في مباشرة مسؤوليتنا في جو من الثقة والامن والاطمئنان على كل أبناء تونسنا العزيزة. فلا مكان للحقد والبغضاء والكراهية.

ان استقلال بلادنا وسلامة ترابنا ومناعة وطننا وتقدم شعبنا هي مسؤولية كل التونسيين. وحب الوطن والذود عنه والرفع من شأنه واجب مقدس على كل مواطن.

أيها المواطنون، أيتها المواطنات،

ان شعبنا بلغ من الوعي والنضج ما يسمح لكل أبنائه وفئاته بالمشاركة البناءة في تصريف شؤونه في ظل نظام جمهوري يولي المؤسسات مكانتها ويوفر أسباب الديمقراطية المسؤولة وعلى

وثيقة

أساس سيادة الشعب كما نص عليها الدستور الذي يحتاج الى مراجعة تأكدت اليوم. فلا مجال في عصرنا لرئاسة مدى الحياة ولا لخلافة آلية لا دخل فيها للشعب.

فشعبنا جدير بحياة سياسية متطورة ومنظمة تعتمد بحق تعددية الأحزاب السياسية والتنظيمات الشعبية.

واننا سنعرض قريبا مشروع قانون للأحزاب ومشروع قانون للصحافة يوفران مساهمة أوسع بنظام ومسؤولية في بناء تونس ودعم استقلالها.

وسنحرص على اعطاء القانون حرمته. فلا مجال للظلم والقهر. كما سنحرص على اعطاء الدولة هيبتها فلا مكان للفوضى والتسيب ولا سبيل لاستغلال النفوذ أو التساهل في أموال المجموعة ومكاسبها.

وسنحافظ على حسن علاقتنا وتعاوننا مع كل الدول لا سيما الدول الشقيقة والصديقة. كما نعلن احترامنا لتعهداتنا والتزاماتنا الدولية وسنعطي تضامننا الاسلامي والعربي والافريقي والمتوسطي المنزلة التي يستحقها. وسنعمل بخطى ثابتة على تجسيم وحدة المغرب العربي الكبير في نطاق المصلحة المشتركة.

أيها المواطنون، أيتها المواطنات،

انه عهد جديد نفتحه معا على بركة الله بجد وعزم وهو عهد الكد والبذل يمليهما علينا حبنا للوطن ونداء الواجب.

لتحيا تونس،

لتحيا الجمهورية،

«وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون».

والسلام عليكم.

وثيقة

الطباعة

دار «آلــفا» للنشر

3 . نهج هولندا - تونس